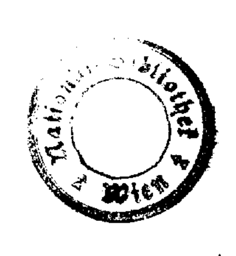
Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben
von der
Deutschen Musikgesellschaft

Neunter Jahrgang
Oktober 1926—September 1927

Schriftleitung
Dr. Alfred Einstein







Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Inhalt

Inhaltsverzeichnis

des

neunten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

I. Namen- u. Sachregister

zu den Aufsätzen, Mitteilungen und Besprechungen.

N

O

P

T

U

V

W

II. Die in der „Bücherschau" angezeigten bzw. besprochenen Bücher, Dissertationen, Sonderabdrucke usw.

alphabetisch nach ihren Verfassern. Die Titel sind so weit als irgend möglich gekürzt; die vollständigen Titel mit den genauen Angaben von Verlag, Herausgeber usw. sind auf der angegebenen Seite nachzuschlagen. Eine Besprechung des angezeigten Werkes ist durch die Angabe des Referenten (in Klammern) bezeichnet.

C

D

E

F

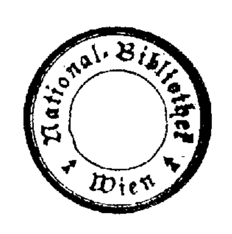
III. Verzeichnis der angezeigten bzw. besprochenen Neuausgaben alter Musikwerke

alphabetisch nach den Namen der Komponisten. (Anordnung wie bei II.)

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

9. Jahrg. Oktober 1926 Heft 1





Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Erstes Heft 9. Jahrgang Oktober 1926

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Musikhistorischer Kongreß

Wien, 26.—31. März 1927

Laut der im 8. Jahrgang vorliegender Zeitschrift, S. 299 gemachten Mitteilung findet im Zusammenhang mit der Beethoven-Zentenarfeier ein internationaler musikhistorischer Kongreß statt, zu dem alle Interessenten höflichst eingeladen werden. Künstlerische, wissenschaftliche und gesellschaftliche Veranstaltungen finden statt. Bereits ist eine Anzahl von Referaten gemeldet, die entsprechend dem oben genannten Aufrufe folgende Materien umfassen: Im Mittelpunkte steht die Beethoven-Forschung (Probleme seiner Kunst, seiner Abhängigkeit von der Vergangenheit und seiner Einwirkung auf die Folgezeit), doch können auch andere Gebiete der historischen Forschung, besonders die brennenden Fragen des Mittelalters, der Folkloristik (besonders im Zusammenhang mit der Kunst der Wiener Klassiker), ästhetische und kirchenmusikalische Fragen allgemeiner und spezieller Art behandelt werden. Ferner sollen gleichzeitig tagen: die „Deutsche Musikgesellschaft" (laut noch folgender amtlicher Bekanntmachung); die Société Union Musicologique; die bibliographische Kommission der DMG; ferner soll die Möglichkeit, ein „Corpus scriptorum de musica" zu schaffen, wie es vor dem Jahre 1914 geplant und schon in die Wege geleitet war, erörtert werden. Auch zu dieser Beratung können sich Interessenten frei melden.

Über das Programm der künstlerischen Veranstaltungen sei vorläufig nur so viel gesagt, daß neben einer Auswahl von Werken Beethovens in Konzert, Kammer und Theater (u. auch der „Missa solemnis"), zwei historische Konzerte (18. Jahrhundert und frühes Mittelalter) stattfinden und je ein dramatisches Werk englischer, französischer und italienischer Herkunft aus dem 17. Jahrhundert zur Aufführung gelangen. Erste Dirigenten und Künstler, sowie das philharmonische Orchester und namhafte Chorvereinigungen werden sich an den Aufführungen beteiligen. Das nähere Programm wird im geeigneten Zeitpunkt veröffentlicht. Dazu kommen Ausstellungen, Besuch (mit Führungen) der Grab- und Erinnerungsstätten in Stadt und Umgebung (Heiligenstadt, Mödling, Baden) und Museen usw.

Die Eröffnung erfolgt am 26. März 1927 vormittags in einer Festversammlung. Der Kongreß wird in Sektionen abgehalten. Zur Entlastung unserer Gäste werden heimische Fachmänner die Leitung übernehmen. Zur definitiven Bildung und Einreihung der Sektionen ist es notwendig, daß die Anmeldungen der Referate möglichst bald erfolgen. Die Zeitdauer eines Referates beträgt 10, längstens 15 Minuten. Die Diskussion ist für je einen Redner auf höchstens 5 Minuten beschränkt. Natürlich kann am Kongreß auch teilnehmen, wer kein Referat erstattet. Den Kongreßteilnehmern ist auf österreichischen Bahnen eine Ermäßigung von 25% mit freier Wahl des Rückweges gewährt, für Paßerleichterungen wird nach Möglichkeit Sorge getragen (vom Deutschen Reich und der Schweiz nach Österreich keine Gebühr). Die Referenten und Funktionäre genießen freie oder verbilligte Unterbringung. Doch könnte einzelnen Kongreßteilnehmern, die nicht Referate erstatten, letzteres ebenfalls gewährt werden (soweit der Fonds reicht, je nach dem Termin der Anmeldung), besonders den Dozenten der Universitäten und den von Institutsvorständen empfohlenen Mitgliedern dieser Institute (natürlich in beschränkter Zahl). Die Festversammlung, die auch ein künstlerisches Programm hat, sowie das mittelalterliche Konzert sind frei, ebenso der Besuch der Museen, Ausstellungen und einzelner Gedenkstätten. Die Kongreßteilnehmer, die dem Fache angehören, erhalten weitestgehende Vergünstigungen für die künstlerischen Veranstaltungen. Die legitimierten Teilnehmer am Feste haben das Vorkaufsrecht vor dem allgemeinen Publikum (die Kongreßteilnehmerkarte kostet 10 Schillinge). Anmeldungen zur Teilnahme und zu Referaten werden erbeten an das Bundesministerium für Unterricht (Beethoven-Zentenarfeier) Wien I, Minoritenplatz 5.

Für das Exekutivkomitee der Feier

Wien, im Oktober 1926.

Guido Adler

Über die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges

Von

Peter Wagner, Freiburg (Schweiz)

Die Quellen zur ältesten Geschichte des Organums und des mehrstimmigen Singens, soweit sie bisher bekannt geworden sind, haben neuerdings in dieser Zeitschrift (VIII, S. 321ff.) durch J. Handschin eine sehr dankenswerte Würdigung erfahren. Naturgemäß bleiben bei der wenig eindeutigen und klaren Fassung mancher Angaben immer noch einige Punkte im Dunkeln: Handschin bedauert (S. 330) mit Recht die Lückenhaftigkeit der südlichen Überlieferung zur ältesten Mehrstimmigkeit. Ich glaube diese Lücke ausfüllen zu können, und so möchte ich hier die Frage nach dem ersten

Auftreten des mehrstimmigen Singens an der Hand zwar nicht unbeachtet gebliebener[1], aber in diesem Zusammenhang noch nicht verwerteter Quellen einer neuen Erörterung unterziehen. Daß sie von seiten der Forscher auf diesem Gebiete der Musikgeschichte die gebührende Beachtung bisher noch nicht gefunden haben, wird daran liegen, daß es im Grunde keine musik-, sondern liturgie- und allgemeingeschichtlichen Quellen sind.

Der erste Ordo Romanus, das älteste erhaltene Zeremonialbuch für die päpstlichen Gottesdienste, der von allen berufenen Forschern ins 7. Jahrhundert verwiesen wird, in seinem Kern aber bis auf Gregor I. († 604) zurückgehen kann[2], erwähnt unter den Mitgliedern der päpstlichen Schola cantorum mehrmals Sänger, die Paraphonistae heißen, und an ihrer Spitze einen Archiparaphonista. Hier einige der dafür in Betracht kommenden Texte[3]: „Archiparaphonista, i. e. quartus scholae, qui semper pontifici nunciat de cantoribus" (vor Beginn der Messe); „Statuuntur per ordinem acies duae tantum, paraphonistae quidem hic inde a foris, infantes ab utroque latere infra per ordinem" (Aufstellung der Sänger vor dem Altare). Die etwas jüngere Fassung des dritten Ordo Romanus hat die Lesart[4]: „paraphonistae quattuor a foris hic inde; sed infantes etc.", und fährt fort: „Postquam autem pontifex ad psallendum annuerit archiparaphonistae etc."

Wenn der dem Range nach vierte Sänger der Archiparaphonista hieß, so müssen mit dem Namen Paraphonista der fünfte, sechste und siebente Sänger bezeichnet sein, denn der erste, zweite und dritte hatten ihre eigenen Namen als Primicerius oder Prior scholae, Secundicerius oder Secundus, und als Tertius scholae, und die ganze Schola umfaßte damals nur sieben Sänger. Tatsächlich spricht der dritte Ordo Romanus von quattuor paraphonistae. Dazu kamen dann die pueri, die sich vielleicht, wie wir sehen werden, an der Arbeit der Paraphonistae beteiligt haben.

Was besagt aber Paraphonista und Archiparaphonista? Keinesfalls können sie soviel bedeuten wie „Vorsänger" oder „Leiter des Gesangchores", denn das war der Prior scholae und nach ihm der Secundus. Das Wort stammt nicht aus dem Lateinischen, sondern ist griechisch und zwar mittelgriechisch, da es sich bei den griechischen Musikschriftstellern des Altertums nicht findet, auch nicht bei Boethius. Es ist aber abgeleitet von einem technischen Ausdruck der spätantiken Musiktheorie: παράφωνος oder παραφωνία, und dieser führt uns in die Lehre von den Intervallen und Zusammenklängen. Im Gegensatz zur Oktave und Doppeloktave, welche „antiphon" genannt werden, heißen „paraphon" die Quarte und Quinte. Beide gehören zu den διαστήματα σύμφωνα, wie Theo Smyrnaeus (2. Jahrh. nach Chr.) im Anschluß an Thrasyllus (1. Jahrh. nach Chr.) lehrte, zu den Konsonanzen: Oktave und Doppeloktave seien σύμφωνα κατ' ἀντίφωνον („symphonisch in antiphoner Art"), da-

[1] Ich benutzte sie bei der Behandlung der römischen Schola Cantorum im ersten Band meiner „Einführung in die gregorianischen Melodien".

[2] Vgl. die Literatur bei Buchberger, Kirchliches Handlexikon, s. v. Ordo, und bei Grisar, Das Missale im Lichte römischer Stadtgeschichte, S. 15. Nach den jüngsten Untersuchungen von C. Silva-Tarouca wäre Johannes Archicantor, den Papst Agatho 680 nach England schickte (vgl. meine „Einführung in die greg. Melodien" I, S. 229 ff.), Verfasser des 1. Ordo Romanus, und dieser gerade für die englischen Kirchen hergestellt; vgl. dazu Baumstark im Jahrbuch f. Liturgie-Wissenschaft V (1925), S. 153 ff.

[3] Vgl. Migne, Patrologia latina, Bd. 78, Sp. 940 ff., oder Gerbert, Monumenta veteris liturgiae Alemann. II, S. 146a.

[4] Vgl. Migne l. c. Sp. 979.

gegen Quarte und Quinte σύμφωνα κατὰ παράφωνον („symphonisch in paraphoner Art")[1]. Von Wichtigkeit für uns ist, daß auch der byzantinische Musikschriftsteller Psellus (11. Jahrh.) diese Konsonanzenlehre vertritt: συμφωνεῖ δὲ ἡ μὲν διὰ τεσσάρων διάστασις (Intervall der Quarte) καὶ ἡ διὰ πέντε (Intervall der Quinte) κατὰ παράφωνον[2]. Auch Bryennius kennt noch paraphone Intervalle; er nennt so die Quinte und Duodezime mit den Zahlenverhältnissen 3:2 und 3:1, während er die Quarte allgemein zu den Symphonien rechnet[3]. Jedenfalls gehört diese Intervalllehre zum elementaren Musikunterricht der Byzantiner. Riemann hat recht, wenn er im Musiklexikon (s. v. Paraphonie) sagt: „paraphonische (nebenher klingende) Intervalle nennt das spätere Altertum die Konsonanzen Quinte, Quarte, Duodezime und Undezime; die Oktave und Doppeloktave dagegen hießen Antiphonie (Gegenklang)". Schon Rousseau hatte in seinem Musiklexikon den Ausdruck „Paraphonie" so erklärt[4].

Danach kann Paraphonista nur einen Sänger bedeuten, der in einem paraphonen Intervall singt, in der Quarte oder Quinte, und dieses Singen muß bereits im 7. Jahrh. zu Rom bekannt und gepflegt worden sein.

Gern würden wir Einzelheiten über das paraphone Singen in der Papstliturgie erfahren, über die liturgischen Anlässe, bei denen es zur Anwendung kam, ob es in Wirklichkeit nur ein paralleles Singen in Quarten oder in Quinten war oder ob, wie das in den Beispielen dieser Praxis aus dem 10. und 11. Jahrh. der Fall ist, gelegentlich auch andere Intervalle Verwendung fanden; ob der Quarten- oder Quintengesang sich auf eine ganze Melodie oder nur ein Stück daraus bezogen hat usw. Die Beteiligung der pueri an dieser Art Gesang läßt sogar die Möglichkeit offen, daß gelegentlich über die Zweistimmigkeit bis zur Drei- und Vierstimmigkeit hinausgegangen wurde, indem die Knaben die untere Haupt- oder die paraphone Oberstimme, wie auch beide in der Oktave verdoppeln konnten, so wie das bekanntlich in der Musica Enchiriadis vorgesehen ist. Es lag indessen für ein liturgisches Zeremonienbuch keine Veranlassung vor, in solche musiktechnische Dinge einzutreten. Daß aber in der Schola cantorum mehrere Sänger als Paraphonistae amteten, nach dem dritten Ordo Romanus sogar die Mehrzahl, bezeugt die Wichtigkeit, die man der Paraphonie beilegte und den starken Gebrauch, den man davon gemacht haben muß. Der Archiparaphonista wird das Einstudieren dieser Praxis besorgt und ihre Ausführung geleitet und überwacht haben.

Der griechische Name dieser Quarten- und Quintensänger berechtigt zu der Vermutung, daß es sich auch hier um die Übernahme eines Brauches der byzantinischen Kirche handelt[5]. Daß dieser bereits unter Gregor I. in Rom Eingang fand, wäre

---

1 Vgl. Stumpf, Geschichte des Konsonanzbegriffs, S. 48 ff.

2 Ich zitiere nach Carolus Jan, Musici scriptores graeci, p. 338. Gaudentius, ebenda p. 337, nennt als paraphone Intervalle den Tritonus und Ditonus.

3 Vgl. Reimann, Vierteljahrsschr. f. Musikw. V, S. 380.

4 Vgl. d'Ortigue, Dictionnaire de plainchant et de musique d'Eglise, col. 1151.

5 Daß Beziehungen zum Osten beim Organum wirksam waren, darauf könnte auch die Praxis des Ison hindeuten, in dem ein Teil der Sänger die von den andern ausgeführte Hauptmelodie mit der unveränderten Wiederholung desselben Tones begleitet. Man kann derlei noch heute in griechischen Kirchen hören; vgl. Rebours, Traité de Psaltique, p. 68 ff. Im Micrologus des Guido von Arezzo, cap. 19, ist ein derartiges Beispiel ausführlicher beschrieben: „Sexta hora sedit super puteum" und

wohl möglich, denn Gregor hatte vor seiner Papstwahl als diplomatischer Gesandter in Byzanz Gelegenheit, die dortigen liturgischen und gesanglichen Gewohnheiten aus unmittelbarer Nähe kennen zu lernen. Sagt doch der beste Kenner der damaligen kirchlichen Verhältnisse Roms, Hartmann Grisar in seiner neuen glänzenden Studie „Das Missale im Lichte der römischen Stadtgeschichte“, S. 16, von den Riten des ersten Ordo Romanus: „Wer die umständliche Beschreibung, die den ganzen Meßakt entwickelt, weiter verfolgt, würde in der Fülle der Riten und der Ehrenbezeugungen gegen den Papst, der damals schon weltlicher Herrscher geworden war, den Einfluß der Kirche und des Hofes von Konstantinopel deutlich bemerken“. Man wird gut tun, bei dieser Paraphonie sich einer andern Notiz zu erinnern, derjenigen über die pueri symphoniaci („die in Symphonien, Zusammenklängen, singenden Knaben“) des Vitalian und den sog. vitalianischen Gesang. Papst Vitalian († 672) brachte bekanntlich ebenfalls den Riten des Ostens ein starkes Interesse entgegen. Seine wenngleich erst spät, durch den St. Galler Ekkehard IV. bezeugte, aber sicher nicht aus der Luft gegriffene Einrichtung eines eigenen, nach ihm benannten Chores von Knaben kann doch nur den Sinn gehabt haben, daß er diesem eine besondere, bis dahin nicht bekannte oder wenigstens nicht geleistete Aufgabe zuwies; denn Knaben gab es in der Schola cantorum zu Rom schon lange vor Vitalian, und diese sangen naturgemäß immer eine Oktave höher als die Männer. Daher müssen die pueri symphoniaci des Vitalian in andern Symphonien gesungen haben, als in Oktaven, d. h. wir müssen an Quarten- und Quintengesang denken. Symphoniae waren ja neben der Oktave diese beiden Intervalle. Tatsächlich berichten noch sehr späte Quellen, solche des 15. und 16. Jahrh., von einer derartigen Tätigkeit der vitalianischen Sänger[1]. Übrigens hatte bereits Haberl den vitalianischen Gesang als einen solchen in Oktaven und Quinten angesehen[2]. Es liegt demnach nahe, anzunehmen, daß die Paraphonie seit Vitalian durch die Mitwirkung von Knaben bereichert wurde.

Paraphonistae hat es nun nicht nur in der römischen Schola cantorum gegeben, sondern auch an andern Orten. So z. B. im Norden und bereits zur Zeit Karls des Großen. Der sanktgallische Verfasser der Gesta Caroli Magni berichtet im 8. Kap. des ersten Buches die hübsche Geschichte von dem Clericus, den die Neugier unglücklicherweise mitten unter die Sänger trieb, und der dann vom Paraphonista gegen seinen Willen veranlaßt wurde mitzusingen: „ad quem paraphonista levato peniculo ictum ei, nisi caneret, minabatur“[3], der aber sich so geschickt aus der Verlegenheit zu ziehen wußte, daß sogar der anwesende Kaiser Karl seine Freude daran hatte. Wenn es auch in der Basilika, in der diese Geschichte spielte, einen Paraphonista gab, so muß man schließen, daß das Quinten- und Quartensingen im Franken-

dazu lautet der Text: „Ecce quomodo admittente cantore graviores voces, organum suspensum tenemus in trito“. Wenn ein Zusammenhang zwischen dem byzantinischen Ison und diesem Organum (mit seiner unveränderlichen Stimme) bestehen sollte, so kann derselbe nur als Einwirkung des Ostens auf den Westen, nicht aber umgekehrt gedacht werden, denn zur Zeit Guidos waren die Beziehungen der östlichen Kirche zu Rom bereits gespannt; die Übernahme eines lateinischen Brauches durch die Orientalen in damaliger Zeit ist daher so gut wie unmöglich. Wie dem auch sei, die Paraphonie erweitert die Kette wichtiger Tatsachen, die den musikalischen Verkehr von Ost nach West bezeugen, um ein neues, wie mir scheint, nicht unbedeutsames Glied.

[1] Vgl. z. B. Ambros, Geschichte der Musik II 3, S. 72ff.

[2] Vierteljahrsschr. f. Musikw. III, S. 200.

[3] Monumenta Germaniae, Script. II, p. 734.

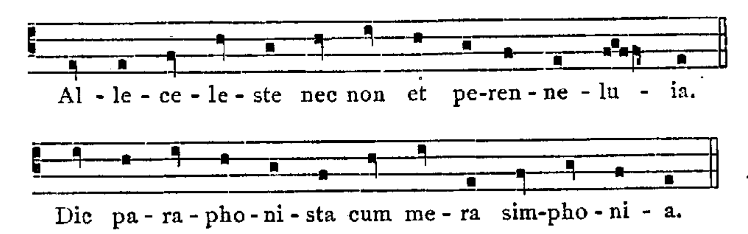
reiche bereits um 800 bekannt war. Da hier aber nur ein einziger Paraphonista und nicht ein Archiparaphonista als Chorleiter genannt wird, so scheint diese Übung im Norden nicht im selben Ausmaße gepflegt worden zu sein wie in Rom. Paraphonisten werden zudem in Quellen zur Geschichte von Monte Cassino und in französischen erwähnt[1]. Unter den letzteren erwähne ich eine ganz alte, bereits im 10. Jahrh. nachweisbare Sequenz französischen Ursprungs, die aber auch in England, Italien, Spanien und Böhmen liturgisch Verwendung fand, und in englischen Quellen sogar als Prosa zur „Mater sequentiarum" bezeichnet wird. Sie beginnt mit den Worten: „Alle — caeleste nec non et perenne — luja Dic, paraphonista cum mera symphonia, Tuba et canora palinodias canta". Hier wird der Paraphonista aufgefordert, das (tropierte) Alleluja in einer Symphonia zu singen. Selbst wenn das nicht wörtlich so gemeint war, — nachher wird ja auch die Tuba dafür verlangt, — so muß dennoch der Verfasser der Sequenz die Tätigkeit des Paraphonisten als Singen in einer Symphonia aufgefaßt haben[2].

Bald aber verschwindet diese Bezeichnung, und es ist fortan auch in den Sequenzen nur mehr vom Organum die Rede, ohne Zweifel, weil die Zweistimmigkeit mittlerweile von diesem Instrumente aufgegriffen war, und von der Diaphonie. Dabei wurde fortan die Bezeichnung „Organum" und „Organisare" auch beim zwei- und mehrstimmigen Singen ohne Orgelbegleitung gebraucht. Die päpstliche Hofliturgie hat ja, wohl in Nachahmung des byzantinischen Hofzeremoniells, welches die Orgel nicht gottesdienstlich verwendete, sondern nur bei kaiserlichen Aufzügen, Empfängen u. dgl. zuließ, die Orgel niemals gekannt; auch schon deshalb, weil die Papstliturgie damals immer in den Stationskirchen abgehalten wurde, diese aber von Tag zu Tag wechselten und sicher nicht alle diese Stationskirchen eine Orgel besaßen. Außerhalb derselben aber und in den nichtrömischen Kirchen bestand keine Veranlassung zum Ausschluß der Orgel. Den dafür bekannten Zeugnissen füge ich ein solches hinzu aus Norditalien[3]: im Jahre 997 machte ein gewisser Guglielmo eine Stiftung zugunsten der Basilika San Salvatore zu Turin und ihrer Schola cantorum mit der Bestimmung, daß die Sänger an Ostern und andern Feiertagen „de organo una cum pueris" singen sollten, und zwar in der Messe wie im Tages- und Nachtoffizium.

Der Nachweis, daß zweistimmiger Kirchengesang in Rom bereits im 7. Jahrh. heimisch und durch das päpstliche Zeremoniell festgelegt war, zwingt, glaube ich, zu

[1] Vgl. Du Cange, Glossarium, s. v. Paraphonista.

[2] Vgl. Analecta hymnica medii aevi, Bd. VII, Nr. 98 und LIII, Nr. 97. Die Singweise der Sequenz hat über dem Worte mera wirklich eine Quinte (ich zitiere nach Cod. Paris nouv. acquis. 1235, fol. 232, wo die Sequenz für die Assumptio Beatae Mariae virg. angezeigt ist):



Sie sieht wie eine Tonmalerei aus (mera simphonia, leere Konsonanz).

[3] Mitgeteilt durch G. Borghezio in Casimiris Note d'Archivio I, p. 201.

einer Neugestaltung der bisherigen Darstellung der ältesten abendländischen Mehrstimmigkeit. Neben die nordischen Quellen dafür, von denen die Musica Enchiriadis die Exempel zur Quarten- und Quintenparaphonie, ohne aber den Namen „Paraphonie" zu kennen, in einer nach Germ. Morins bestechender Vermutung[1] den Runenzeichen nachgebildeten Buchstabenschrift überliefert, tritt nunmehr eine um mindestens zwei Jahrhunderte ältere südliche, römische Quelle, und dem Organum oder der Diaphonie ist zeitlich die Paraphonie als Singen in Quinten und Quarten voranzustellen. Da weiter diese südliche Quelle für die früheste lateinische Mehrstimmigkeit sich lediglich auf den Gesang bezieht, nicht auch auf das Instrument, und das mehrstimmige Singen dem Altertum nicht bekannt war, so bedeutet die Angabe des ersten Ordo Romanus zugleich die erste geschichtliche Quelle für dieses überhaupt. Der Anteil Italiens und zumal Roms an der ersten Entwicklung der Mehrstimmigkeit wird gewöhnlich unterschätzt: wahr ist, daß der unbegleitete mehrstimmige, der a cappella-Gesang in der päpstlichen Liturgie und ihrem Chore nicht nur seine größte Blüte erlebte und bis in die Neuzeit seinen unerschütterlichen Rückhalt besaß, sondern überhaupt mit der Vorläuferin des päpstlichen mehrstimmigen Chores, der alten Schola cantorum, bereits des 7. Jahrh. begonnen hat. Die Beispiele aber der Musica Enchiriadis sind nicht etwa theoretisch konstruiert, sondern der Praxis entnommen und größtenteils vollgültige, wenngleich späte Zeugen einer älteren und weit verbreiteten, zuerst im Süden nachweisbaren Kunstübung.

Die europäische Mehrstimmigkeit ist aus zwei dem Charakter nach sehr verschiedenen musikalischen Gewohnheiten hervorgegangen. Die nach der Lage der Quellen ältere ist südeuropäisch-römisch und gründet sich auf die mittelgriechische Konsonanzenlehre, ist also eher spekulativer Art: man erfreute sich am Zusammensingen in der antiphonischen Oktave und versuchte es dann auch mit den beiden andern Konsonanzen, der paraphonen Quinten- und Quartenwiederholung einer Stimme. Wenn die in Permanenz erklärte Oktave einen Gesang in ein schmuckvolles Gewand hüllte, warum — so mochte man denken — nicht auch seine Ausführung in parallelen Quinten und Quarten? Diese Richtung verbreitete sich mit dem römischen Kirchengesang auch in den Norden. Die andere ist nordgermanisch-skandinavisch, aber nicht so früh bezeugt, wie die südeuropäische Paraphonie; sie hat sicher den Vorzug der Bodenständigkeit, ist empirisch ohne spekulative Belastung, und beruht auf dem Terzen- und Sextensingen der nordischen Völker. Aus dem Zusammenströmen beider erwuchs die mittelalterliche Mehrstimmigkeit, wobei aber die beiden Richtungen immer deutlich und in ihrer Eigenart erkennbar bleiben. Theorie, Spekulation, Konvention einerseits, und naturwüchsiges Musikmachen andrerseits, beide zusammen haben die Fundamente unserer mehrstimmigen Kunst gelegt.

---

[1] Vgl. die Révue bénédictine XII, p. 394, und Manitius, Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters I, S. 450.

Trouvèrelieder und Motettenrepertoire

Von

Friedrich Gennrich, Frankfurt a. M.

Zwei große Richtungen durchziehen die ältere französische mittelalterliche Musik: die einstimmige Liedkunst, die Monodie, als deren Hauptvertreter das Trouvèrelied angesehen werden kann, und die mehrstimmige Musik, die ihren vollendetsten Ausdruck in der Motette gefunden hat.

Beide Kunstrichtungen sind nun nicht — wie es den Anschein haben könnte — ohne gegenseitige Beeinflussung nebeneinander hergelaufen; nein, mancherlei Fäden ziehen hinüber und auch wieder herüber.

Ich habe bereits auf den in die Motettenliteratur eingedrungenen Komplex der Rondeaux, Virelais und Balladen[1], den man der Einfachheit halber als „Formen mit festem Bau" bezeichnen kann, aufmerksam gemacht. Diese Formen gehören zur Monodie, doch kann nicht geleugnet werden, daß die Rondeaux schon früh und auch die Virelais, etwas später, Beziehungen zur Mehrstimmigkeit gehabt haben, so daß ihr Erscheinen im Motettenrepertoire eigentlich nicht auffällig ist. Aber das Eindringen dieser Formen war für die Entwicklung der Motette nicht ganz ohne Folgen geblieben.

Die ältere Motette hat mit der Gattung der Rondeaux und Virelais gewisse Ähnlichkeit: sind sie doch beide in einem Kreis entstanden und gepflegt worden, in dem die aktive Beteiligung der Teilnehmer, sei es nun zur Ausführung der Mehrstimmigkeit, sei es zur Aufführung der Reigentänze, selbstverständliche Voraussetzung war. Beide sind Erzeugnisse der Geselligkeit und Unterhaltung.

Es ist ja bekannt, daß das ursprüngliche formelhafte Rondeau als Improvisation beim Reigentanz mit verteilten Rollen aufgeführt wurde: einem Vorsänger, der die sogen. Zusätze sang, antwortete der Chor der Teilnehmer mit dem Refrain[2]. Also:

Vorsänger:	C'est la jus desoz l'olive,	Zusatz.
Chor:	Robins enmaine s'amie;	Refrain.
Vorsänger:	la fontaine i sort serie desouz l'olivete.	Zusatz.
Chor:	Robins enmaine s'amie, bele Mariete[3].	Refrain.

Der Refrain wurde durch den Chor ursprünglich einstimmig vorgetragen. Später war aber die Möglichkeit, daß der Refrain auch mehrstimmig gesungen worden ist, gegeben, legte doch die Teilnahme von männlichen und weiblichen Sängern — eben der Teilnehmer am Rondeaureigen — eine solche Ausführung recht nahe, ja, man könnte sogar sagen, daß die gewollte Einstimmigkeit durch die Differenzierung der männlichen und weiblichen Stimmen von selbst zu einer gewissen Mehrstimmigkeit wurde.

[1] Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, gedr. als Bd. 43 der Gesellschaft für romanische Literatur, Dresden (1921), Bd. I, S. 15ff. u. S. 42ff.

[2] Vgl. Gennrich, Rondeaux usw., Bd. III, S. 10f.

[3] Vgl. Gennrich, Rondeaux usw., Bd. I, S. 5.

Diese Mehrstimmigkeit ist aber in den Rondeaux von Adam de la Halle zur bezeugten Wirklichkeit geworden. Wie nicht anders zu erwarten, hat die Mehrstimmigkeit dieser Rondeaux die Conductusform, d. h. jede Stimme sang dieselben Textworte.

Es möge nun ein Rondeau Adam de la Halles zur Orientierung folgen, wobei ich noch bemerken will, daß die Hss. den Text der untersten der in Partitur aufgezeichneten Stimmen des Refrains unterlegen. Wenn in der Ausgabe[1] davon abgewichen und der Text nur der mittleren Stimme untergelegt wird, so soll damit nur angedeutet werden, daß die mittlere Stimme die Melodie trägt, während die obere und die untere Stimme die Begleitung darstellen:



[1] Vgl. Rondeaux usw., Bd. I, S. 54ff.
[2] Gedr. Rondeaux usw, Bd. I, S. 65.

Interessant ist aber die merkwürdige Zurückhaltung bei der Aufnahme der „Lieder mit festem Bau" im Motettenrepertoire. Wohl begegnen uns sehr bemerkenswerte ältere Rondeaux in recht primitiver Gestalt in den Hss. Roi = Paris, Bibl. nat. fr. 844 und Noailles = Paris, Bibl. nat. fr. 12615, aber in allen älteren Motettensammlungen ist wenig oder gar nichts von ihnen zu finden. Das „alte Corpus" der Hs. Mo = Montpellier, Bibl. de l'Ecole de Médecine H 196 bringt nur zwei Rondeaux neben einigen Rondeauverarbeitungen[1] und der Benutzung eines im 4/4-Takt stehenden Liedes: Douce dame cui j'aim tant als Tenor[2], der in der Hs. Ba = Bamberg, Staatsbibliothek, Ed. IV. 6, fol. 19 r° durch den lat. Tenor: *Proh dolor* ersetzt wird (vgl. Ludwig, Rep. I, 377).

Diese Rondeau-Motetten sind: Mot. [161] Ja n'avrés deduit de moi (Rond. 29; vgl. Ludwig, Rep. I. 290), dessen Tenor acht Noten aus der Melodie des *Seculum* aus M. 13 ℣ *Confitemini domino*, *quoniam bonus*, *quoniam in seculum misericordia ejus* [α = F E F G; β = a F E F] (vgl. Ludwig, Rep. II. 23[3]) benutzt. Der Rondeaubau ist im Motetus und im Tenor genau gleich durchgeführt.

Ferner die drei Motetten: Mot. [502] J'ai mon cuer del tout abandouné (Rond. 30; vgl. Ludwig, Rep. I. 290) mit dem Tenor: *Letabitur*, Mot. [503] Ja n'ert nus bien assenés (Rond. 31; vgl. Ludwig, Rep. I. 290) mit dem Tenor: *Justus* und Mot. [504] Bien doie joie demener (Rond. 32; vgl. Ludwig, Rep. I. 290) mit dem Tenor: *In domino*, der fortlaufenden Partie aus M. 49, welches nach Ludwig, Rep. II. 69 lautet: *Letabitur justus in domino et sperabit in eo et laudabuntur omnes recti corde.*

Auch Mot. [824] Mes cuers est emprisonés (Rond. 28; vgl. Ludwig, Rep. I. 290) hat einen ebenfalls als Rondeau gebauten Tenor: *Et pro suo*, dessen Quelle jedoch bisher unbekannt ist.

Die angeführten Rondeau-Motetten haben im Motetus wie im Tenor einen vollkommen parallel verlaufenden Bau: α α | α β α β bzw. α β | α α | α β α β und unterscheiden sich hierdurch vollkommen von den übrigen Motetten, in denen der Tenor aus einem fortlaufenden liturgischen Abschnitt oder manchmal auch aus Wiederholungen eines solchen besteht, die jedoch mit event. Abschnitten in den anderen Stimmen nicht übereinzustimmen brauchen.

Allerdings ist auch in einer Motette [482] C'est la jus par desous l'olive aus Hs. Noailles fol. 191 r° (Rond. 33; vgl. Ludwig, Rep. I. 294) mit Rondeaubau der Tenor: *Quia comcupivit rex* aus M. 37: ℣. *Audi*, *filia*, *et vide et inclina aurem tuam*, *quia concupivit rex speciem tuam* (vgl. Ludwig, Rep. II. 61) zweimal mit Halb- (vert) und Ganzschluß (clos) ausgebildet.

Auch in der Motette [403] C'est la jus en la roi prée aus derselben Hs. fol. 195 r° (Rond. 35; vgl. Ludwig, Rep. I. 296) mit Rondeaubau besteht der Tenor: *Pro patribus* aus M. 30: ℣. *Pro patribus tuis nati sunt tibi filii* (vgl. Ludwig, Rep. II. 51) aus drei Abschnitten a b b, diese korrespondieren aber mit den Rondeauabschnitten wie folgt:

[1] Vgl. Rondeaux usw., Bd. II, S. 38 ff.

[2] a. a. O., S. 112.

[3] Die hinter Mot. in [] stehende Zahl ist die betreffende Nummer in Ludwig, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Halle 1910. — Die Bezeichnung Rond. 29 usw. bezieht sich auf die entsprechende Nummer des Stückes in der Ausgabe der Rondeaux usw. Bd. I.

Motetus: α α α β α β.
Tenor: a b b

So ist also unter allen Motetten mit Rondeau-Motetus streng genommen nur eine, Mot. [482], deren Tenor auf die Melodieabschnitte des Rondeau keine Rücksicht nimmt.

Vermehrt wird die oben genannte Reihe der Rondeau-Motetten, d. h. Motetten mit Rondeaubau, durch sogen. Refrain-Motetten. Es sind dies Motetten mit liturgischen Tenores, die aus einem Refrain bestehen. Welche Bewandtnis hat es mit diesen sonderbaren Motetten?

Wie oben bemerkt, verdankt das Rondeau seine Entstehung einer lebenslustigen Geselligkeit, die ihr Spiel und ihren Tanz durch improvisierte musikalische Augenblicksschöpfungen verschönte. Es genügte hierzu ein Refrain, aus dem durch stereotype Zusätze und Melodiewiederholung[1] jener älteste Rondeautypus entstand, wie wir ihn aus dem Roman de Guillaume de Dole kennen[2].

Natürlich begnügten sich die Hss. auch damit, nur den Refrain mitzuteilen, obwohl — wie aus der Verwendung desselben Refrains zu einem formelhaften vollständigen Rondeau hervorgeht — das vollständige Rondeau gemeint ist.

Das dürfte auch für die Refrainmotetten zutreffen[3]. Es ist deshalb ein Leichtes, z. B. aus der Refrainmotette [457] A vous pens, belle douce amie (Rond. II. S. 23; vgl. Ludwig, Rep. I. 295) mit dem Tenor: *Propter veritatem* aus M. 37: *Gr. Propter veritatem* (vgl. Ludwig, Rep. II. 61) ein vollständiges Rondeau zu rekonstruieren, das gelautet haben mag:



Diese Rekonstruktion unterscheidet sich aber in keiner Weise von den oben erwähnten Rondeau-Motetten der Hss. Roi bzw. Noailles.

Außer der eben angeführten kommen noch folgende Refrain-Motetten in Betracht: Zunächst drei Motetten: Mot. [434] Miex voll sentir (Rond. II. S. 21; vgl. Ludwig, Rep. I. 294) mit dem Tenor: *Alleluya*, Mot. [435] Renvoisiement (Rond. II. S. 21;

[1] Vgl. Rondeaux usw., Bd. III, S. 75 ff.
[2] Vgl. Rondeaux usw., I, 3 ff.
[3] Vgl. Rondeaux usw., II, 20 f.
[4] Gedr. Rondeaux usw., Bd. II, 23.

vgl. Ludwig, Rep. I. 294) mit dem Tenor: *Hodie* und Mot. [436] J'ai fait ami a ma choix (Rond. II. S. 23; Ludwig, Rep. I. 295) mit dem Tenor: *Gaudete*, deren Tenor, ähnlich wie oben S. 11, Teile aus M. 34: *Alleluya. Hodie Maria virgo celos ascendit*; *gaudete*, *quia cum Cristo regnat in eternum* (vgl. Ludwig, Rep. II. 57) benutzt.

Mot. [367] Ja ne mi marierai (Rond. II. S. 22; vgl. Ludwig, Rep. I. 295) mit dem Tenor: *Amoris* aus M. 27: *Veni*, *sancte spiritus*, *reple tuorum corda fidelium et tui amoris in eis ignem accende* (vgl. Ludwig, Rep. II. 47) und Mot. [247] Endurez, endurez (Rond. II. S. 38; vgl. Ludwig, Rep. I. 361) mit dem Tenor: *Alleluya* aus M. 17: *Alleluya. Surrexit dominus et occurrens mulieribus ait* ... (vgl. Ludwig, Rep. II. 35) gehören ebenfalls hierher.

Der Unterschied zwischen der Rondeau-Motette und dem Rondeau-Conductus, wie wir ihn aus Halles Rondeaux kennen gelernt haben, ist kein großer: wenn auch bei ersterer ein instrumentaler liturgischer Tenor, der wohl auch zu der bekannten Melodie der Zusätze ertönen konnte, bei letzterem vokale Dreistimmigkeit im Refrain, weniger wohl bei den improvisierten Zusätzen vorhanden war, so stimmten beide Arten in ihrer musikalischen Form, ihrem Aufbau und in ihrer Isometrie doch vollkommen überein.

Wenn wir uns vor Augen führen, daß die Blütezeit der formelhaften Rondeaux bis etwa 1225 reicht, so werden wir hierbei auch einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Rondeau- und Refrain-Motetten finden: sie dürften dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts angehören.

Als sich dann bis gegen die Mitte des Jahrhunderts die Umwandlung des Rondeau vom Tanzlied zur literarischen Gattung vollzogen hatte, wozu auch schon die Rondeaux Adam de la Halles gehören, setzte eine derartige Woge von Beliebtheit ein — die man wohl als eine Art Modewelle bezeichnen kann —, daß gegen Ende des Jahrhunderts das Rondeau und seine Abkömmlinge die Lage beherrschen und alle anderen Liedformen ganz erheblich zurückdrängen: es beginnt das Zeitalter der Rondeaux, Virelais und Balladen in Frankreich, als das sich bekanntlich das 14. Jahrhundert ganz besonders darstellt.

Mit der wachsenden Beliebtheit der „Formen mit festem Bau" verliert sich auch die anfängliche Scheu der Motetten. Der Grund für diese Scheu dürfte wohl in der Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit erblickt werden, von vornherein feststehende, zusammenhängende liturgische Tenorpartien mit den immer wiederkehrenden Melodieabschnitten des Rondeau in Verbindung zu bringen, ohne dabei in Konflikt mit den erlaubten Zusammenklängen zu geraten.

Bestärkt werden wir in dieser Ansicht noch dadurch, daß in der Motette, nachdem diese der Mode nicht mehr widerstehen konnte, die Rondeaux und Virelais im 7. Faszikel der Hs. Mo., also im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, in größerer Zahl in den Tenores, nicht im Motetus oder Triplum erscheinen.

Die oben erwähnte zunehmende Beliebtheit der Rondeaux hat sicher auch eine umfangreiche Übung der mehrstimmigen Rondeaux mit sich gebracht. Wenn also die mit dem 7. Faszikel der Hs. Mo sich vollziehende Stilwandlung in der Motette sich unter anderem auf die recht auffällige Ausbildung der Isorhythmie und die etwas später dazutretende Isometrie erstreckt, so kann hierin ein Einfluß der mehrstimmigen Rondeaux erblickt werden, denen die Isometrie von jeher eigen war.

Die Liedliteratur hat aber noch weitere, sehr interessante Berührungspunkte mit der Motette, auf die Ludwig an verschiedenen Stellen[1] aufmerksam gemacht hat. Es handelt sich hier um Motetten, die auch als Trouvère-Lieder überliefert sind, Parallelen, die zur Besprechung der mannigfaltigsten Fragen über die Priorität von Motette oder Lied, über das Alter und den Verfasser der Stücke, über die mehrstrophigen Motetten und nicht zuletzt über die modale Übertragung der Lieder Anlaß geben soll.

Die in Betracht kommenden Stücke sind zum Teil wenigstens dem Texte nach bekannt geworden, während ihre Musik bisher vollkommen unbekannt geblieben ist. Wenn es mir möglich ist, hier alle in Betracht kommenden Lesarten abzudrucken, so möchte ich auch an dieser Stelle Herrn Prof. Ludwig für die Überlassung mehrerer mir fehlenden Lesarten aus seinem vollständigen Motettenmaterial meinen herzlichen Dank aussprechen.

Die Parallelen sollen, soweit es möglich ist, in chronologischer Reihenfolge wiedergegeben werden, wobei das Alter der Motettenhandschriften, in denen die Motette zuerst erscheint, einen gewissen Anhalt zu geben vermag.

I.

Rayn. 759 = Mot. [526].

Das Lied Rayn. 759[2] Chascun qui de bien amer | cuide avoir non wird in drei Hss. dem durch seinen Bestiaire d'amour weit und breit bekannten Maistre Richard de Fournival zugeschrieben (vgl. Ludwig, Rep. I. 337f.); es ist das in den Hss. K = Paris, Bibl. de l'Arsenal 5198, p. 224 (Faks.-Ausgabe von Aubry, Paris 1909), N = Paris, Bibl. nat. fr. 845, fol. 108d, P = Paris, Bibl. nat. fr. 847, fol. 64a. Anonym wird das Lied in der Hs. O = Paris, Bibl. nat. fr. 846, fol. 31a ebenfalls mit Notation überliefert (vgl. Faks.-Beilage). Zwei Hss., nämlich Hs. H = Modena, Bibl. Estense R. 4, 4, fol. 229c (Faks.-Ausgabe von Bertoni in Archivum romanicum I, 1917, 345; Dipl. Abdruck ebenda, S. 402) und Hs. C = Bern, Stadtbibl. 389, fol. 153r°, wo das Lied: Mains se fait d'amour plus fier (gedr. Brakelmann, Arch. f. d. Studium der neueren Sprachen, Bd. 43, 1868, 260), d. h. mit einer Strophe beginnt, die in den andern Hss. fehlt (weshalb Raynaud diese Fassung unter 1281 seines Verzeichnisses aufnahm), überliefern ebenfalls den Text.

Das Lied hat sieben Strophen vom Bau:

musikalisch:	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ
textlich:	$a_7\ b_4$	$a_7\ b_4$	$a_7\ b_4$	$a_7\ b_4$	$a_7\ b_5$	b_7	$b_7\ d_4$	d_7	$D_{10\smile}$	C_8

Der Refrain $D_{10\smile}$ C_8

J'ai mis mon cuer en bele damoisele
dont ja ne partirai mon gré

kehrt mit geringen Abweichungen in allen Strophen wieder. Die Variante der 2. Strophe:

[1] Ludwig, Rep. I. 335ff. und AfMW V, 1923, S. 191, Anm. 3 u. S. 205.

[2] Die Nummer des Liederverzeichnisses von: Raynaud, Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles. Paris 1884, Bd. II.

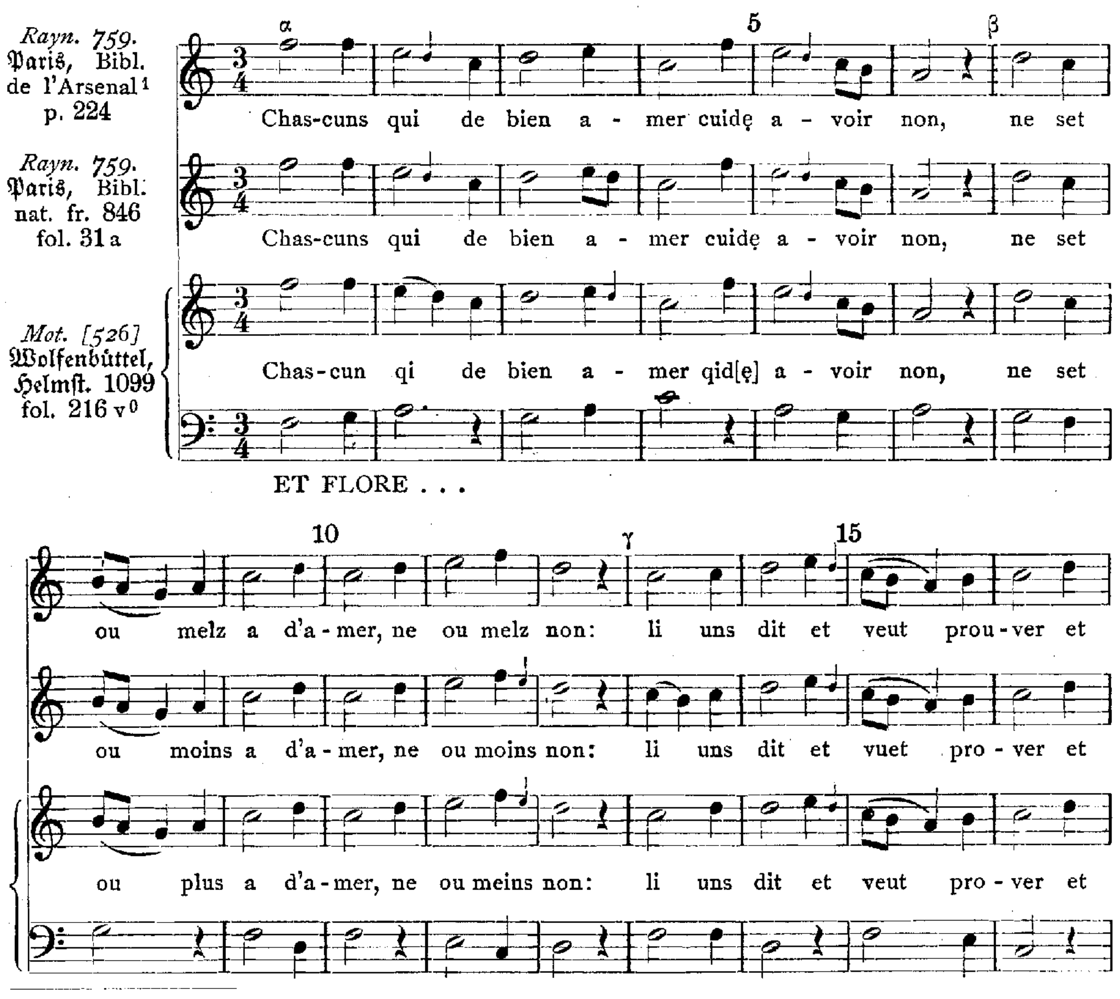
J'ai mis mon cuer en jone dame et bele,
dont ja ne partirai mon gré

ist auch als Refrain in Baudouin de Condés Prison d'Amours V. 384 belegt; dort lautet der Refrain nach der Turiner Hs., allerdings ohne Notation:

J'ai mis mon cuer en sage et jone et bele,
dont ja ne partirai mon gré.

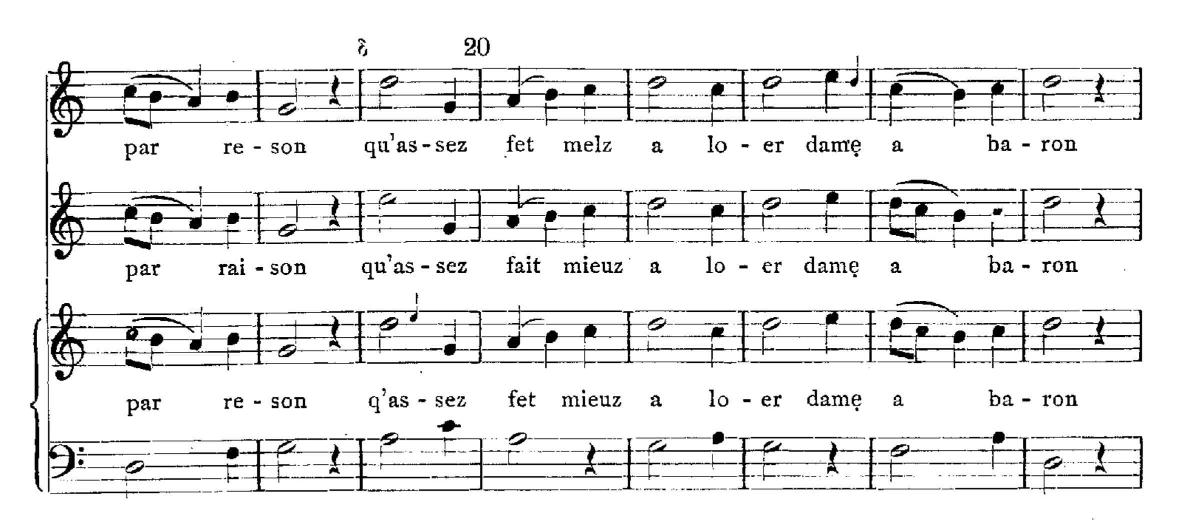
Der Text des Liedes wurde ediert von: Jeanroy, Origines de la Poésie lyrique en France, Paris ² 1904, 472; Zarifopol, Kritischer Text der Lieder Richards de Fournival, Halle 1904, 18.

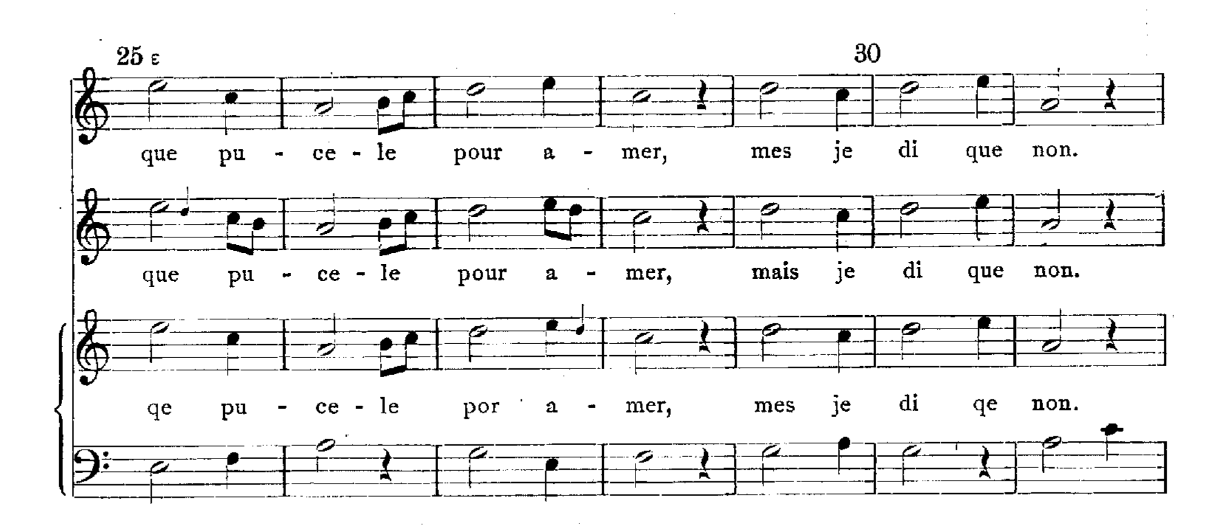
Die Motette [526] Chascun qi de bien amer | qid[e] avoir non ist in der Hs. W_2 = Wolfenbüttel, olim Helmst. 1099, fol. 216v° (vgl. Ludwig, Rep. I. 207) mit dem Tenor: *Et florebit* aus M. 53 überliefert. Der Text der Motette wurde von Stimming, Die altfranzösische Motette, Dresden 1906, 83, veröffentlicht. Die Stücke lauten:

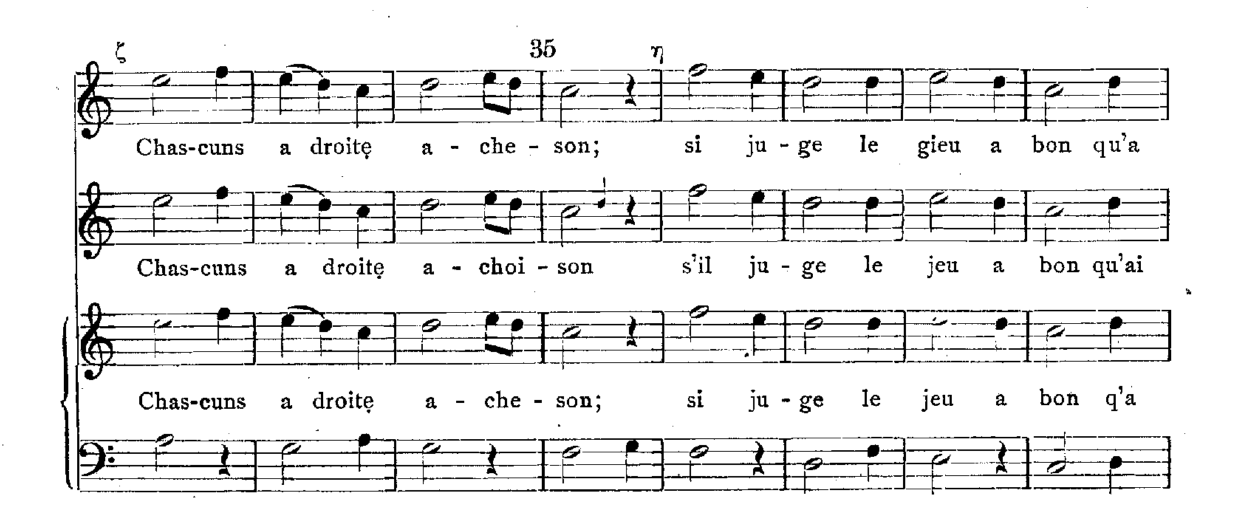


¹ Die in dieselbe Hss.-Gruppe gehörenden Hss. P und N weichen in den Lesarten so wenig von der Hs. K ab, daß eine Angabe der Abweichungen genügt. Hs. P, Takt 16: e plica desc. (statt d); Takt 34: e plica desc. (statt e d); Takt 51: f (statt g). Hs. N Takt 51: f (statt g); Takt 53:




δ
20
par re - son qu'as - sez fet melz a lo - er damę a ba - ron
par rai - son qu'as - sez fait mieuz a lo - er damę a ba - ron
par re - son q'as - sez fet mieuz a lo - er damę a ba - ron


25 ε
30
que pu - ce - le pour a - mer, mes je di que non.
que pu - ce - le pour a - mer, mais je di que non.
qe pu - ce - le por a - mer, mes je di qe non.


ζ
35
η
Chas-cuns a droitę a - che - son; si ju - ge le gieu a bon qu'a
Chas-cuns a droitę a - choi - son s'il ju - ge le jeu a bon qu'ai
Chas-cuns a droitę a - che - son; si ju - ge le jeu a bon q'a



II.

Rayn. 498 = Mot. [820].

Das Lied Rayn. 498 Onques n'amai tant que jou fui amée wird in der Hs. D = Rom, Vaticana, Reg. Christ. 1490, fol. 76c dem Maistre Richars [de Fournival] zugeschrieben. Auch die Hs. U = Paris, Bibl. nat. fr. 20.050, fol. 134v° (Faks.-Ausgabe: Chansonnier de St. Germain in Soc. des anciens textes fr., Paris 1892) überliefert das Lied anonym und leider ohne Notation (vgl. Ludwig, Rep. I. 337).

Das Lied hat drei Strophen vom Bau:

musikalisch:	α	β	α	β	γ	δ ε	δ ζ	θ ε	δ ζ
textlich:	a_{10}⌣	b_{10}	a_{10}⌣	b_{10}	a_{10}⌣	a_{10}⌣	c_{10}	a_{10}⌣	c_{10}

Das Lied hat keinen Refrain.

Der Text wurde ediert von: Jeanroy, Origines etc. 501; Zarifopol, l. c. 43.

Die Motette [820] Onqes n'amai tant con je fui amée ist zunächst in der Hs. W_2 fol. 219a v° (vgl. Ludwig. Rep. I. 208) mit dem Tenor: *Sancte* überliefert. Ferner ist sie uns überliefert in den Hss. Roi fol. 205a (der Tenor leider ohne Notation)

---

[1] Hs. K hat in Takt 49: a a b, also ein a zuviel.

und Noailles fol. 179r° (vgl. Ludwig, Rep. I. 287) mit dem Tenor: *Sancte Germane.* Der Text der Motette wurde veröffentlicht von Raynaud, Recueil de motets II, 48.

Die Motette findet sich aber auch in dem kürzlich aufgefundenen Fragment einer Motettenhandschrift H = Bibl. des Klosters Herenthals (Belgien) als sechstes Stück (vgl. Koßmann, Ein Fragment einer neuen alt-französischen Motettenhandschrift, gedr. in ZfM VIII, 1926, 194). Auch hier ist der Tenor: *Sancte Germane.*

Der erste und der letzte Vers der Motette ist als Refrain in der „Cour d'amour" überliefert, wo er lautet:

Onques n'amai tant con je fui amée;
par mon orgueil ai mon ami perdu.

Derselbe Refrain begegnet auch in dem „Salut d'amour", Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 837, fol. 269ff. am Ende der 4. Strophe des Salut; dort lautet er:

Onques n'amai tant comme je fu amée;
par mon orgueil ai mon ami perdu.

Leider sind beide Refrains ohne Notation überliefert. Die Fassungen lauten:



[1] Die Lesart der Hs. H verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Prof. Ludwig. Der Schluß des Motetus und der Tenor ist in dieser Lesart entstellt: nach Takt 10 wird irrtümlicherweise die Gruppe g a g wiederholt; der Schluß des Tenors von Takt 29 ab lautet in H:



Im Motetus wird noch Takt 17: portant irrig wiederholt.


10
α
m'en re - penc se ce pe - ust va - loir q'A-mours m'a - voit au
m'en re - pent s'il me pe - ut va - loir q'A - mors m'a - voit au
m'en re - pent s'il me pe - ust va - loir qu'A - mors m'a - voit au
m'en re - penc se me pe - ust va - loir k'A - mors m'a - voit au
m'en re - pent se ce pe - ust va - loir k'A - mors m'a - voit ae
15
β
20
meil - lour as - se - né - e pour toutę hou - nour et tou - te joię a-
mel - lor as - se - né - e por tout de - duit et tou - te joię a-
meil - lor as - se - né - e por tot de - duit et to - te joię a-
mil - lour as - se - né - e pour tout de - duit et tou - te joię a-
mil - lor as - se - né - e por tant de - duit et tou - te joię a-



[1] Die Takte ohne Noten fehlen in der Hs.


ζ
ϑ 40
ε
tiers a soi l'a re - te - nu. Las - se! pour koi fui je de me - re
tiers l'a a soi re - te - nu. Las - se! por coi fui ge de me - re
tiers l'a a soi re - te - nu. Las - se! por coi fui je de me - re
tiers a soi l'a re - te - nu. Las - se! pour quoi fui jou de me - re
tiers a(s) soi l'a re - te - nu. Las - se! pour coi fui jou de me - re
45
δ
ζ
50
né - e? Par mon or - guel ai mon a - mi per - du!
né - e? Par mon or - gueill ai mon a - mi per - du!
- - - CTE.
né - e? Par mon or - gueill ai mon a - mi per - du!
né - e? Par mon or - goil ai mon a - mi per - du!
né - e? Par mon or - guel ai mon a - mi per - du!

III.

Rayn. 33 = Mot [271].

Das Lied Rayn. 33 En non Dieu, c'est la rage | que li maus d'amors m'assoage des „Moines de St. Denis" ist aus den beiden Hss. Roi, fol. 168a und Noailles, fol. 61 v° bekannt geworden (vgl. Ludwig, Rep. I. 336).

Das Lied hat den Bau:

musikalisch:	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ
textlich:	$a_{6\smile}$	$a_{10\smile}$	$a_{7\smile}$	b_7	b_5	c_5	C_8	C_9.

Von dem Lied ist nur eine Strophe überliefert, jedoch hat die Hs. Roi hinter dieser Strophe noch freien Raum für weitere Strophen.

Die Motette [271] En non Dé, Dex! c'est la rage ist zunächst in der Hs. W_2, fol. 227r° (vgl. Ludwig, Rep. I. 211) mit dem Tenor: *Ferens Pondera* aus M. 22 *Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera* . . . (vgl. Ludwig, Rep. II. 39) überliefert. Sie findet sich weiter im „alten Corpus" der Hs. Mo, fol. 234r° (vgl. Ludwig, Rep. I. 355) mit demselben Tenor: *Ferens Pondera.* (Text der Motette gedruckt bei Rayn., Mot. I. 164.) Nur den Motetustext ohne Notation noch Tenorbezeichnung überliefert die Hs. D = Oxford, Bodleiana Douce 308, fol. 258v° (vgl. Ludwig, Rep. I. 310).

Der Refrain der Motette, d. h. die beiden letzten Textzeilen:

Quar quant la voi,
Dex! la voi, la voi,
la bele, la blonde a li m'otroi,

ist ziemlich bekannt und verbreitet gewesen. Er begegnet mit geringer Textvariante in dem Rondeau 25, wo er lautet:

Or la voi venir, m'amie
la bele, blonde, a li m'otroi.

Eine weitere Variante bringt die erste Strophe von Rayn. 1377; sie lautet:



Wieder etwas verschieden ist die Fassung im Mot. [46], Hs. W_2, fol. 247v°. Sie lautet:

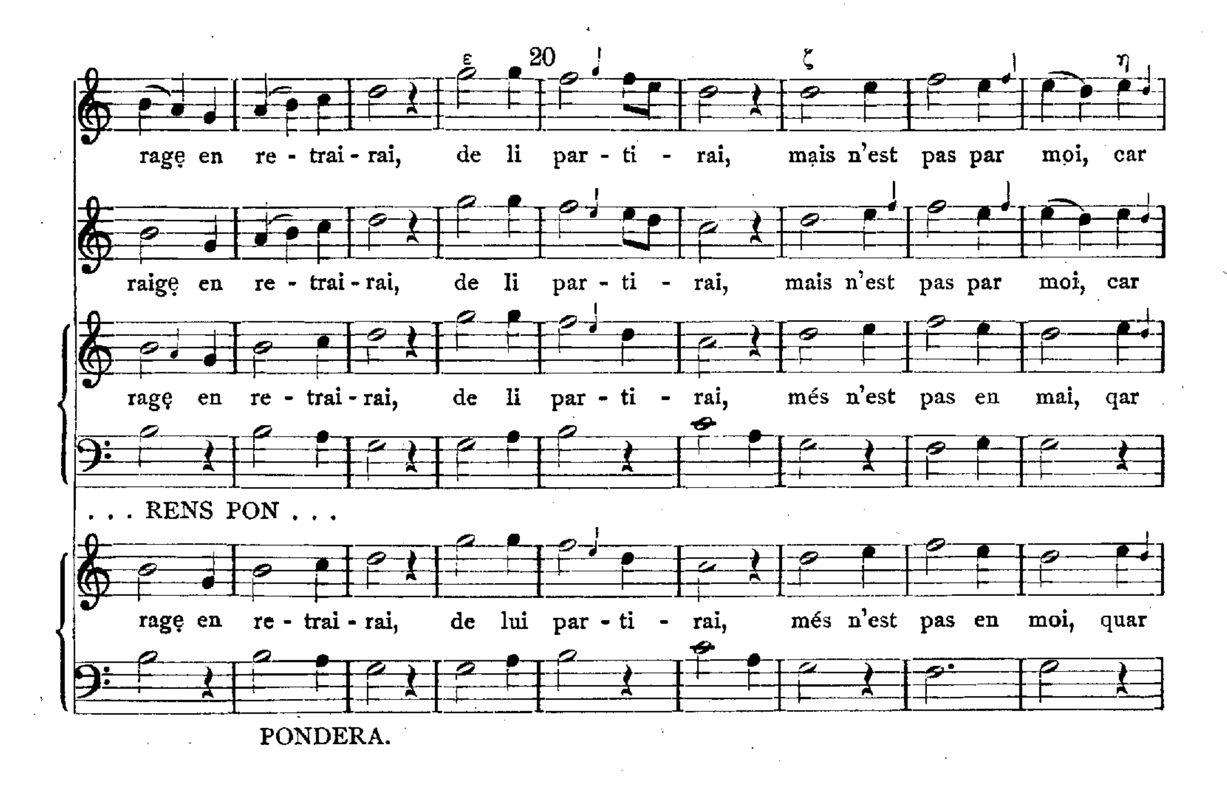


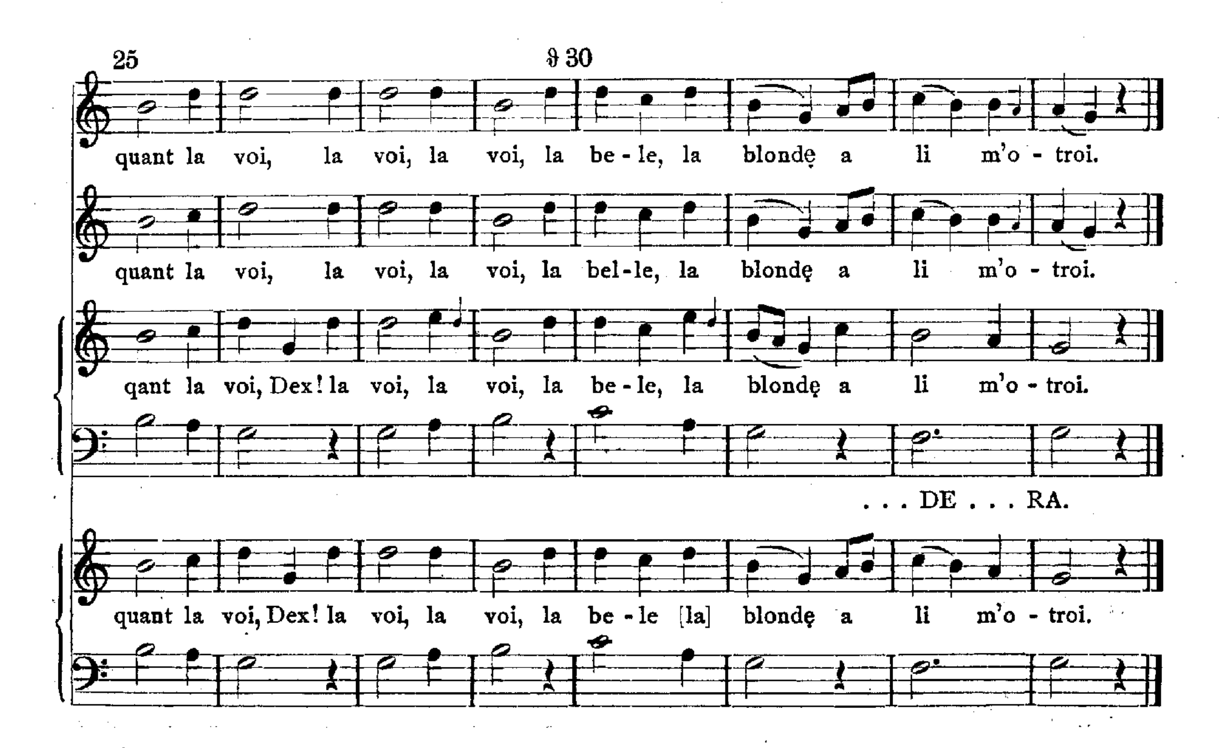
Zu diesem Refrain vgl. auch Rondeaux usw., Bd. III, 71f. Die Motette erscheint hier also als sogen. „Motet enté".

Die Fassungen lauten:


Paris, Bibl. nat. fr. 844 fol. 168a
Paris, Bibl. nat. fr. 12615 fol. 61 v⁰
Wolfenbüttel, Helmst. 1099 fol. 227 r⁰
Montpellier, Ecole de Méd. H. 196 fol. 234 r⁰
α
5 β
En non Dieu, c'est la ra - ge que li maus d'A - mors
En non Dieu, c'est la rai - ge ke li maus d'A - mors
En non Dé, Dex! c'est la ra - ge qe li maus d'a - mer
FE . . .
En non Diu, Diex! c'est la ra - ge que li maus d'a - mer
FERENS


10
γ
15 δ
s'il ne m'a - so - a - ge! Ne puis sou - frir son ou - tra - ge, mon co-
s'il ne m'a - sos - hai - ge! Ne puis sos - frir son ou - trai - gę ens mon co-
s'il ne m'a - so - a - ge! Ne puis sou - frir son ou - tra - ge, mon co-
si ne m'a so sa - ge! Ne puis souf - fir son ou - tra - ge, mon cou-


ε 20 ζ η
ragȩ en re - trai - rai, de li par - ti - rai, mais n'est pas par mọi, car
raigȩ en re - trai - rai, de li par - ti - rai, mais n'est pas par moi, car
ragȩ en re - trai - rai, de li par - ti - rai, més n'est pas en mai, qar
. . . RENS PON . . .
ragȩ en re - trai - rai, de lui par - ti - rai, més n'est pas en moi, quar
PONDERA.

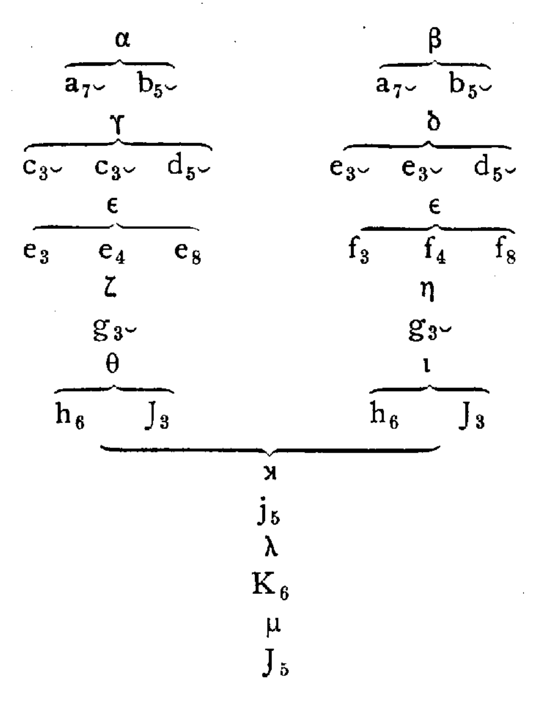

25 ϑ 30
quant la voi, la voi, la voi, la be - le, la blondȩ a li m'o - troi.
quant la voi, la voi, la voi, la bel - le, la blondȩ a li m'o - troi.
qant la voi, Dex! la voi, la voi, la be - le, la blondȩ a li m'o - troi.
. . . DE . . . RA.
quant la voi, Dex! la voi, la voi, la be - le [la] blondȩ a li m'o - troi.

IV.

Rayn. 19 = Mot. [415].

Das Lied Rayn. 19 Por conforter mon corage | qui d'Amors s'effroie wird in der Hs. Roi dem Ernoul le Viel de Gastinois zugeschrieben; es steht in Roi, fol. 102c (vgl. Ludwig, Rep. I. 336).

Das dreistrophige Lied hat textlich einen vollkommen symmetrischen Bau:



Die einzelnen Strophen endigen verschieden, so daß ein „Chanson avec des refrains", d. h. ein Lied mit in jeder Strophe wechselndem Refrain vorliegen könnte. Die Strophen lauten am Ende:

I. Je voi venir Emmelot
par mi le vert bois.

II. Robins m'a de cuer amée
si nel lairai ja.

III. Se Robins m'a mal guardée,
mal dehait qui chaut.

Es fällt allerdings auf, daß alle diese Strophenschlüsse dieselbe Silbenzahl haben, so daß sie alle der Notation des ersten Strophenschlusses unterlegt werden können. Das widerspricht aber dem Wesen der Lieder mit wechselnden Refrains. Berücksichtigt man ferner, daß diese Strophenschlüsse als Refrains sonst nicht nachweisbar sind, so wird man in dem Zweifel an dem Vorliegen einer „Chanson avec des refrains" nur noch bestärkt.

Der Text des Liedes wurde veröffentlicht von: Monmerqué und Michel, Théâtre français au moyen âge, Paris 1839, 43; Histoire littéraire de la France, Bd. 23, 1856, 560 (nur 1. Str.) und Bartsch, Romanzen und Pastourellen, Leipzig 1870, 235.

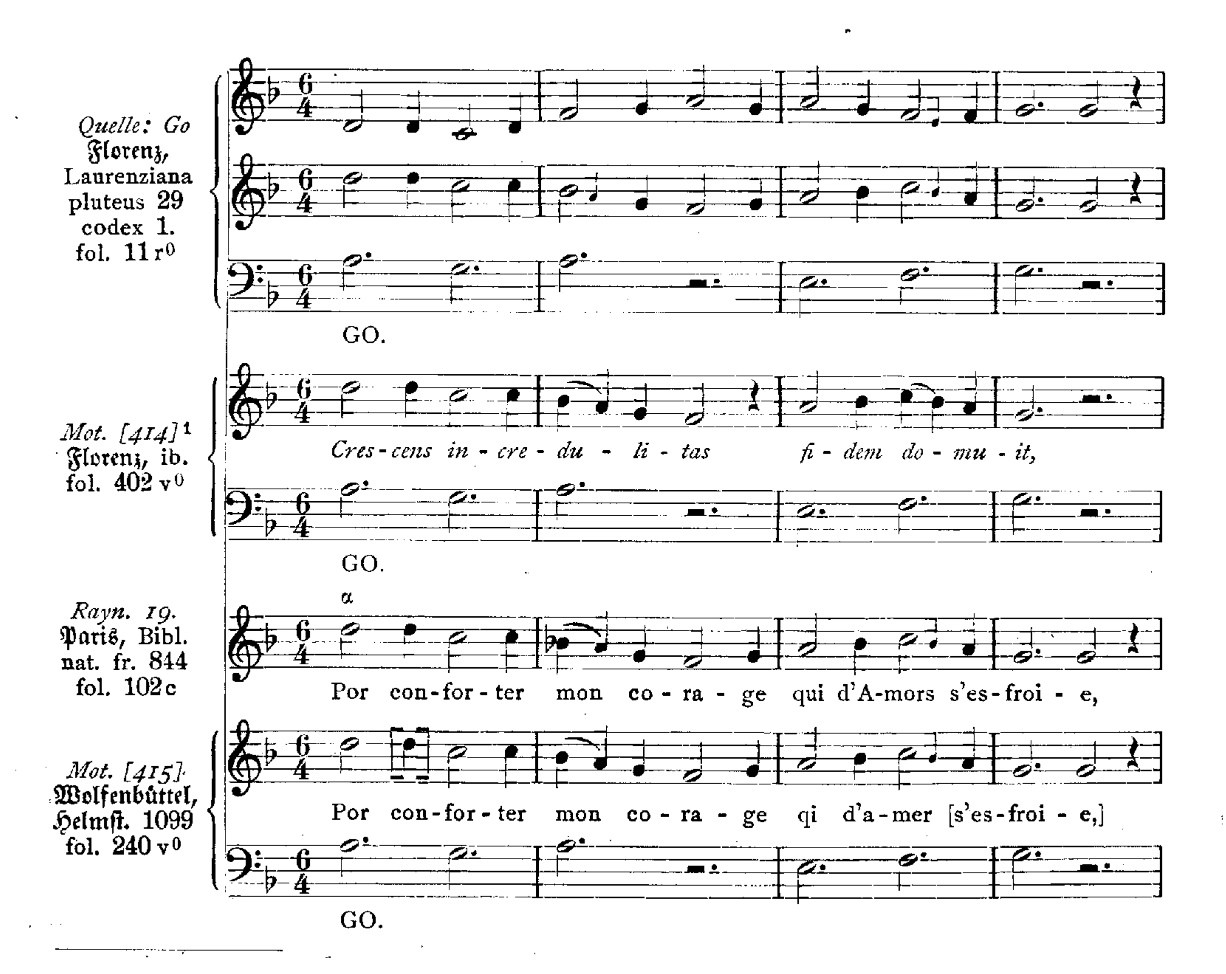
Die **Motette** [415] Por conforter mon corage | qi d'amer [s'effroie] ist in der Hs. W_2, fol. 240v° (vgl. Ludwig, Rep. I. 215) mit dem Tenor: *Go* aus Virgo: M 32 N° 2 ℣ *Virgo dei genitrix, quem totus non capit orbis* . . . (vgl. Ludwig, Rep. II. 53) überliefert.

Als Quelle für diese Motette kommt die dreistimmige Ausschnitts-Komposition *Go* N° 2 der Hs. F = Florenz, Bibl. Laurenziana pluteus 29, codex 1, fol. 11r° (vgl. Ludwig, Rep. I. 61) in Betracht.

Aus dieser Quelle stammt auch die lat. Mot. [414] *Crescens incredulitas* aus Hs. F, fol. 402v° (vgl. Ludwig, Rep. I. 113) mit dem Tenor: *Go.* Der Text der lat. Motette wurde gedruckt von Delisle, Ann. Bull. de la Soc. de l'hist. de France, 22, 1885, S. 123 und in *Analecta hymnica*, Bd. 21, 1895, 6.

Die Frage, ob der dreistimmigen Quelle entsprechend auch eine heute verlorene, ursprünglich dreistimmige Motettenfassung vorhanden war, läßt sich heute nicht mehr beantworten.

Die Stücke lauten:



[1] Herr Prof. Ludwig hat mir in liebenswürdiger Weise die Lesart der Motette [414] mitgeteilt.


5
ja-cens vi - lis ca - ri - tas pro-cul la - tu - it, re-rum-que cu-
β
l'au-tre jor lés un bos-cha-ge toz seus che - vau-choi - e. Pas - to - re - le
γ
l'au-trier se - rons un ri - va - ge tout seus che - vau-choi - e. Pas - to - re - le
10
pi - di - tas os a - pe - ru - it, gen - tes si - bi cre - di - tas
gentę et be - le truis et simplę et coi - e; en l'er-boi - e qui ver-doi - e
δ
cointę et be - le vi sim-pletę et coi - e; sor l'er-boi - e qi ver-doi - e


15
hec ab - sor - bu - it, nil va - let pru - den - ti - a, nil pro - bi - ta - tis
re - pais - soit sa proi - e. Cors ot gent et a - ve - nant, bou - che ver - meille et
re - pe - soit sa prei - e. Cors ot gent et a - ve - nant, bou - che ver - mel - lete
20
gra - ti - a, sed num - mo - rum co - pi - a pro - dest su - per hec
oel ri - ant noirs sor - cis et bien as - sis blanc col et co - lo-
et ri - ant ners sor - cill et bien as - sis col blanc et co - lo-


25
ζ η ϑ
om - ni - a. Ho - di - e pe - cu - ni - e cus - tos di - li - gi - tur, o,
ré le vis quar na - tu - re mist sa curę en for - mer tel en - fant a,
ré le vis qar na - tu - re mist sa curę en for - mer tel en - fant o,


30
ι κ
e, o, pau - per ho - mo sper - ni - tur, o, e, o, re - gis cu - ri-
e, o, son fres - tel, son bas - ton prent a, e, o chan - toit et no-
e, o, son flai - ol, son bas - tum prist a, e, o, chan - toit en ses



V.

Rayn. 1485 = Mot. [235].

Das Lied Rayn. 1485 Quant voi le douz tens venir | la flor en la prée wird in vier Hs. dem Robert de Reins zugeschrieben (vgl. Ludwig, Rep. I. 337) und zwar in der Hs. K, pag. 190 (Faks.-Ausg. von Aubry, Paris 1909), in N, fol. 91a, in P, fol. 72c und in Hs. X = Paris, Bibl. nat. nouv. acq. fr. 1050, fol. 128a (alte Foliierung!).

Das dreistrophige Lied hat den Bau:

musikalisch:	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι
textlich:	a_7	$b_{5\smile}$ a_5	a_7	$b_{5\smile}$ a_5 a_1	a_7 a_1	a_7	a_3	c_7 a_4	a_7 c_6

Ein Refrain ist nicht vorhanden, doch verwendet der Dichter Echoreime in der ersten und dritten Strophe. Er reimt:

---

1 Der Tenor von Mot. [415] hat in Hs. W_2 am Ende noch drei Noten: F G a.

V. 6 ... dont ne puis joir
mir
ma joie sanz repentir;
tir
a ce que ne puis sentir:
n'assentir ...

oder:

V. 32 ... de ce qu'a empris.
Pris
m'ont si oels et si dous ris,
mis
m'a en chartre et entrepris,
ses clers vis, ...

Dieses Kunstmittel verwendet der Dichter auch noch in anderen Liedern.

Textausgabe des Liedes: Tarbé, Chansonniers de Champagne, Reims 1850, 102; Mann, Robert de Rains, gedr. in Zeitschr. f. rom. Philologie, Bd. 23, 1899, 103.

Die Motette [235] Quant voi le douz tens venir ist zunächst als zweistimmige Motette in der Hs. W_2, fol. 245r° (vgl. Ludwig, Rep. I. 216) mit dem Tenor: *Latus* aus M. 14: *Pascha nostrum immolatus est Christus* (vgl. Ludwig, Rep. II. 31) überliefert.

Zur dreistimmigen Doppelmotette erweitert, mit dem Triplum [236] En mai quant rose est florie erscheint die Motette dann im „alten Corpus" von Mo, fol. 167v° (vgl. Ludwig, Rep. I. 371) und ein zweites Mal in derselben Hs. auf fol. 203v° (vgl. Ludwig, Rep. I. 375). Da fol. 203v° in Hs. Mo ohne Notation ist, so fehlt in dieser Fassung die Notation des hier als Triplum vorangestellten Quant voi le douz tens venir ganz und der Anfang des auf dieser Seite beginnenden Tenors.

Die verschollene Hs. La Clayette, von der wir jedoch Textabschriften und Nachrichten in den Hss. Paris, Bibl. nat. Coll. Moreau 1715 und 1719 und in der Bibl. de l'Arsenal 6361 besitzen, enthielt auch die Motette, allerdings getrennt, das Triplum [236] En mai quant rose est florie als N°. 30 (vgl. Ludwig, Rep. I. 414) und den Motetus [235] Quant vois le douz tens als N°. 47 (vgl. Ludwig, Rep. I. 416). Notation und Tenorangabe fehlen in der genannten Abschrift.

Der Text der Doppelmotette nach Hs. Mo ist veröffentlicht von Rayn., Mot. I, 104.

Als Quelle für die Motette kommt die Ersatzkomposition N°. 106 *Latus est*, N°. 10 der Hs. F, fol. 158v° (vgl. Ludwig, Rep. I. 82) in Betracht.

Die Stücke lauten:



[1]) Herr Prof. Ludwig hat mir liebenswürdigerweise die Fassung der Quelle mitgeteilt.

[2]) Die in dieselben Hss.-Gruppe gehörenden Hss.: N, P und X weichen in den Lesarten so wenig von Hs. K ab, daß es genügt, die Abweichungen kurz zu vermerken: P genau gleich K; N weicht nur in Takt 10: b (statt c) ab: X hat Takt 18: dont je ne


δ 15
20
ε
Tant ai joi-e a-mé-e dont ne puis jo - ir, mir ma joi-
Quant ai celę a-mé-e dont ne puis jo - ir; mir ma joi-
vé la bo-ne com-pai - gni - e qu'a-dés li a por - té.
Quant ai joię a-mé-e si n'en puis jo - ir; mir ma joi-
25
ζ
e sanz re - pen - tir tir a ce que ne puis sen-
e sanz re - pen - tir; tir a ce qe ne puis sen-
Or li a le doz tor - né, cil li a dit et con-
e sans re - pen - tir; tir a ce que ne puis sen-


30
35
tir n'as-sen - tir; ne me puis pour nul a - voir au de - par-
. . . TUS
tir a - sen - tir; ne m'en puis por nu - le riens au de - par-
té par la foi qu'il lui doit, qu'ein - si n'iert il mi - e: Se j'ai
tir as - sen - tir; ne me puis por nu - le rien a re - pen-
40
45
tir; Je voi ce que je de - sir, si n'en puis joię a - voir.
tir: Je voi ce qe je de - sir, si n'en puis joię a - voir.
. . . TUS.
de - mo - ré a ve - oir m'a - mi - e, n'est pas a mon gré!
tir: Je voi ce que je de - sir, si n'en puis joię a - voir.

Die Motette [137] Quant florissent li buisson ist in dem „alten Corpus" der Hs. Mo, fol. 244v° (vgl. Ludwig, Rep. I. 357) mit dem Tenor: *Domino* aus M. 13: . . . *Confitemini domino, quoniam bonus, quoniam in seculum misericordia ejus* (vgl. Ludwig, Rep. II. 23) überliefert.

Der Motetustext ist gedruckt bei Rayn., Mot. I. 177.





VIII.

Rayn. 558 = Mot. [1138].

Das Lied Rayn. 558 L'autr'ier par une valée | chevauchai tos esseulez wird in den beiden Hss. Roi, fol. 99b und Noailles, fol. 132r° dem Dichter Jehan Erart zugeschrieben.

Das einstrophige Lied hat nach der Hs. Roi den Bau:

musikalisch: $\alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \underbrace{(\alpha\ \beta)_1} \quad \delta \quad \beta \quad \underbrace{(\alpha\ \beta)_2}$

textlich: $a_{7\smile} \quad b_7 \quad a_{7\smile} \quad b_7 \quad b_7 \quad a_7 \quad a_7 \quad b_7 \quad b_7$

In der Hs. Roi ist Raum für weitere Textstrophen freigelassen worden.

Das Lied wurde veröffentlicht von Bartsch, Rom. u. Past. 250.

Als Motette mit Tenor ist das Lied nicht überliefert (vgl. Ludwig, Rep. I. 336).

Als Motettentext druckt es Rayn., Mot. II. 126 ab.

Die Stücke lauten:



IX.

Rayn. 1663 = Mot. [1137].

Das Lied Rayn. 1663 Mes cuers n'est mie a moi überliefert die Hs. Noailles, fol. 131v° unter den Liedern des Dichters Jehan Erart.

---

[1] Die Lesart der Hs. Noailles verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen von Herrn Prof. Ludwig.

Das einstrophige Lied hat den Bau:

musikalisch:	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ
textlich:	a_6	a_6	b_6	b_6	a_6	b_6	$c_{6\smile}$	$c_{6\smile}$	d_6	c_6	d_6	c_6

Als Motette mit Tenor kommt das Lied weder in Einzelüberlieferung noch in einer Motettensammlung vor (vgl. Ludwig, Rep. I. 336).

Als Motettentext druckt Rayn., Mot. II. 127 das Lied ab.

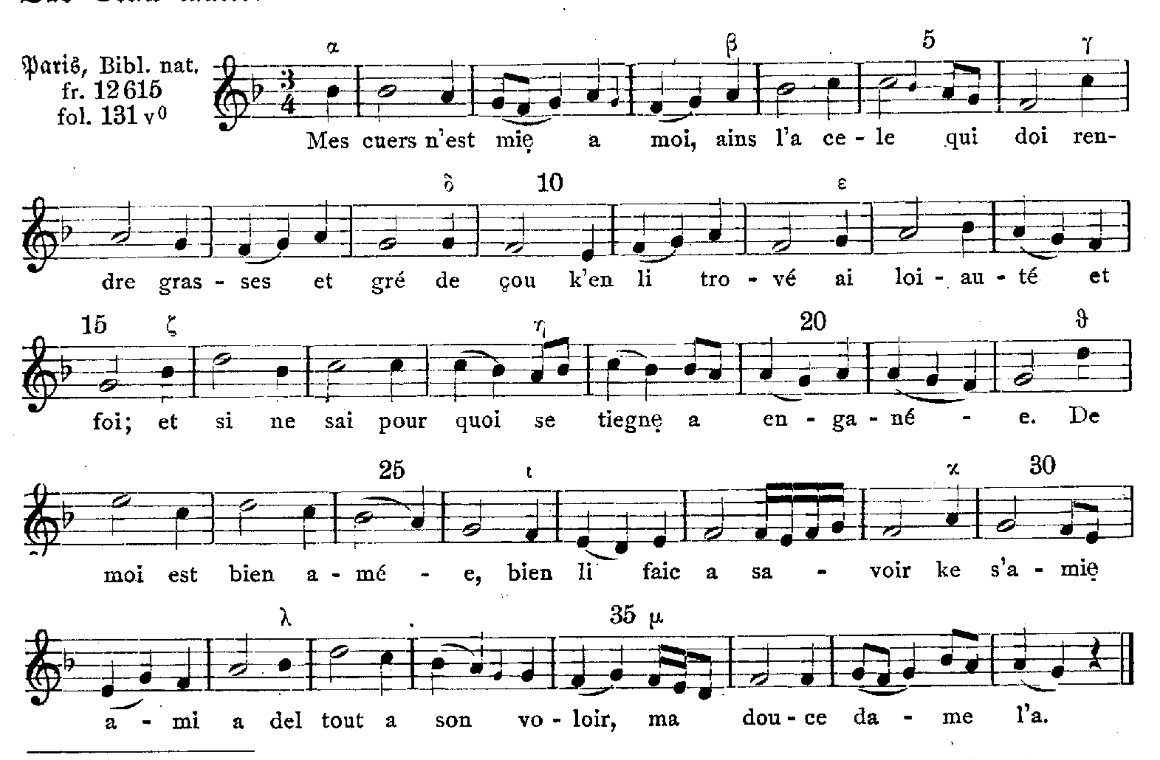
Der erste und der letzte Vers könnten zusammen einen Refrain bilden, also:

Mes cuers n'est mie a moi,
ma douce dame l'a,

so daß ein sogen. Motet enté vorliegen würde. In gleicher Form ist mir der Refrain allerdings noch nicht begegnet, wohl aber mit etwas verschiedenem Schluß im Mot. [388] und Mot. [424], welcher lautet:



Das Stück lautet:



---

1 Die Lesart der Hs. Noailles verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Prof. Ludwig.

(Schluß im nächsten Heft.)

„Spannung" und Musik

Ein Rückblick in die Psychophysiologie um 1750, speziell an der Halleschen Universität

Von

Margarete Kramer, Charlottenburg

Der in der modernen Psychologie häufig angewandte Ausdruck „Spannung" ist durchaus keine Erfindung unserer Zeit, sondern ein Begriff, der schon in der Psychophysiologie des 18. Jahrhunderts grundlegende Bedeutung hat.

Die richtige Spannung, „der rechte Ton" (tonus) der Arterien-, Nerven- und Muskelfäserchen ist die Hauptbedingung für die Gesundheit des Menschen. Wie jede Spannung ohne Bewegung latent ist (eine Saite z. B. gibt erst in ihren durch Berührung hervorgerufenen tönenden Schwingungen ihren Spannungsgrad an), muß die Spannung im Menschen erst durch „Bewegungen" aufgezeigt werden. Diese Bewegungen, die durch Mienen und Gebärden äußerlich sichtbar werden können, heißen „Affekte". Der Hallesche Professor der Medizin Joh. Gottlob Krüger[1] nennt die Affekten einmal „Winde, die alles in der Welt in Bewegung setzen". Er fährt fort: „Und in dieser Bewegung bestehet das Leben der Welt". Welch ungeheure Bedeutung den Affekten in der Literatur seit etwa 1550 beigemessen wurde, ist hinreichend bekannt. Leider lassen jedoch fast alle „Neuen Lehren von denen Affekten" eine Definition des Affektes vermissen. Ein Versuch einer solchen findet sich z. B. in einer anonymen Schrift, die vermutlich dem Krüger-Schüler Joh. August Unzer[2] zuzuschreiben ist. Dort wird der Affekt als „lange andauernde und sehr lebhafte Vorstellung eines Bösen oder Guten" oder kurz als „vermehrte Empfindung" definiert. Die Empfindungen aber entstehen durch die im Großhirn entspringenden Empfindungsnerven. Da nun das Großhirn mit dem Kleinhirn, von dem die Bewegungsnerven ausgehen, durch kleine Äste in Verbindung steht, korrespondieren auch die Nerventätigkeiten miteinander, d. h. auf jede Empfindung erfolgt eine Bewegung; bei starken Empfindungen also starke Bewegungen oder Affekte.

Aus häufig wiederkehrenden gleichen Affekten eines Menschen schließt man auf seine Hauptneigung, auf sein „Temperament". Die vier Temperamente eines Cholerikers, Sanguinikers, Melancholikers, Phlegmatikers und ihre Abarten (z. B. melancholischer Sanguiniker) sind also nach der Krügerschen Schule abhängig von der „Spannung" der Nerven[3]; diese offenbart sich durch Bewegungen, die der von der Seele dirigierte Nervensaft[4] den Nerven mitteilt. So wird in der schon zitierten

---

[1] Joh. Gottlob Krüger, Versuch einer Experimentalseelenlehre, Halle u. Helmstädt 1756, Cap. XI, § 113.

[2] „Neue Lehre von den Gemüthsbewegungen", Anonyme Schrift mit einer Vorrede vom Gelde begleitet, von Joh. Gottlob Krüger, 1746.

[3] Bis um 1700 hatte man die Mischung der flüssigen Bestandteile, der „humores" im Menschen (Schleim, Blut, gelbe und schwarze Galle) für dessen Temperament verantwortlich gemacht. Die Mischung der Säfte im gesunden Zustand nannte man eucrasia, im Krankheitszustand discrasia.

[4] Für die Annahme der Existenz des Nervensaftes (fluidum nerveum, oder Lebensgeister, spiritus animales sive vitales, esprits animaux, etc.) kämpften seit Jahrhunderten viele Gelehrte, ohne jedoch dessen Existenz beweisen zu können.

anonymen Schrift dem Cholerico eine scharfe Spannung zarter Nerven zugeschrieben, dem auch zartnervigen Sanguineo eine schlaffe Spannung; die Nerven aber des Melancholici und des Phlegmatici sind grob, nur daß die des ersteren scharf gespannt sind, während die anderen schlaff sind. Wer nun z. B. zarte und scharf gespannte Nerven hat, muß sich damit abfinden, daß schon die kleinste Berührung (Ursache) dieselben in geschwinde und heftige Bewegungen setzt; die Handlungen eines solchen Menschen (Choleriker) geschehen geschwind und heftig.

Die „Spannung" also, ein eigentlich mathematisch-physikalischer Begriff — beherrscht diese Affektenlehren. „Es ist die Mathematick, welche mir Mittel an die Hand gegeben, die Affekten also abzuhandeln, daß ein jeder die Personen kennen kann, welche gewisse Affecten vor anderen besitzen", heißt es in einer Vorrede.

Genau so mathematisch betrachtet man nun auch den Einfluß der Musik (als Teil des mathematischen Quadriviums) mit ihren tönenden Schwingungen auf die Spannung der Nerven. „Interferenz zweier Wellenzüge aufeinander" könnte man modern-physikalisch die Wechselwirkung nennen, die beide Schwingungsbewegungen im schaffenden und auch im nachschaffenden Künstler ausüben; für den Musikhörer ließe sich diese Auffassung in bezug auf das „fiktive Nachschaffen" geltend machen.

Wenn die „Harmonie der Spannung" im Menschen gestört ist, d. h. wenn, wie z. B. im Fieber, die Spannung der Nervenfäserchen die der Arterien- und Muskelfäserchen bedeutend übertrifft, kann die Musik therapeutisch wirken, indem sie die Spannung aller Fäserchen der der Nervenfäserchen angleicht. Ein hochgradig fiebernder Musikus soll — wie Krüger und sein Schüler Nicolai u. a. berichten — in zehn Tagen unaufhörlichen Musizierens völlig geheilt worden sein. Eine wichtige Rolle spielt auch die Heilung der vom Tarantismus Befallenen durch Musik. Hier muß sich die Musik ganz nach dem Temperament des Kranken und der Erscheinungsform dieser Krankheit richten. Der Arzt Joh. Samuel Schaarschmidt behauptet einmal[1] unter Berufung auf italienische Ärzte, daß manche Taranteln einen blutverdünnenden Speichel absondern, wodurch also die Lebensgeister im Kranken in äußerst schneller Bewegung nach außen getrieben werden und demselben eine außerordentliche Lebhaftigkeit mitteilen; manche Taranteln aber sollen gerade einen blutverdickenden Speichel übertragen, so daß die Kranken ganz melancholisch werden. Es ist nun Aufgabe des Musikers, Musik und Instrument so auszuwählen, daß der Patient in heitere, ausgelassene Stimmung gerät, schließlich zu tanzen beginnt, weiter tanzt, tanzt —, bis er in Schweiß gerät und so das Gift wieder aus seinem Körper ausstößt. Nach Entkleidung von allen abenteuerlichen Vorstellungen bleibt der heute noch[2] wertvolle Gedanke zurück, die Musik als heilendes und schmerzstillendes Mittel anzuwenden.

Wenn sich nun die „Spannung" im einzelnen Menschen auf mathematische Formeln bringen ließe, wenn sie sich wenigstens annähernd zu allen Zeiten gleich bliebe, wenn die Menschen untereinander nicht so maßlos viel verschiedene Spannungen hätten, dann wäre nichts einfacher, als die „Spannungsgrade" auf die Musik

---

[1] Joh. Samuel Schaarschmidt, Medizinische Chirurgische Nachrichten, 45. Woche d. III. Jahrg. (1740), S. 342.

[2] Vor einigen Wochen erst wurde berichtet, daß der Chirurg Dr. Samuel Hybinette, Chefarzt des Stockholmer Sabbatsberg-Hospitals, den Patienten vor und nach der Operation (in der Rekonvaleszenz) Opernarien vorsingt, sie also ermutigt und erheitert und so ihren Gesundheitszustand fördert.

zu übertragen, für jedes Temperament die bestimmten Rhythmen und Intervalle vorzuschreiben. (Vorschriften wie: Für Freude weite Intervalle, für Traurigkeit enge, lassen ja dem Komponisten gerade genügend freie Hand). Gottseidank ist nun die Spannungsmannigfaltigkeit bei den Menschen so ungeheuer groß, daß die Komponisten, um es Vielen recht zu machen, doch nur das schaffen können, was ihnen und ihrer eigenen „Spannung" recht ist. Und würden sie selbst, ganz auf ihre Intuition verzichtend, nach mathematischen Sätzen schaffen, würden sie das Temperament ihrer Zuhörer genau kennen, so käme doch die Einbildungskraft des Hörers und stellte die ganzen mühsamen Konstruktionen auf den Kopf. Für die Musik hört eben das „Errechnen" auf, das viele Generationen gern ausgeführt hätten, wenn es sich nicht zu schwierig gestaltet hätte; an seine Stelle tritt ein „Erfühlen", was Joh. Jos. Kausch richtig erkennt, wenn er die Worte Okels zitiert[1]: „Und die Tonkunst, die alle Arten von Vergnügen in sich vereinigt, aus allen Quellen der Reize schöpft und dadurch eine Zauberkraft erhält (die wir, je weniger wir sie begreifen, desto stärker fühlen), das ganze System unserer Nerven in eine heilsame und dem Klange der Nerven harmonische Spannung zu versetzen. Sie ruft die Lebensgeister zurück, wenn sie fliehen, und ist selbst himmlische Arzeney für kranke Seelen". — Von der „harmonischen Spannung", die durch gewisse Bestandteile der Musik hervorgerufen wird, redet auch er noch. Und wir? — Sind wir mit unseren „Schemata" in der Musik, die in uns Gefühle erwecken, uns „gespannt" machen, viel weiter vorgeschritten? —

[1] Zitat aus Okel, „Über die Sittlichkeit der Wollust", S. 228 in Joh. Jos. Kausch, Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und insbesondere der Musik auf die Seele. Breslau 1782.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1926/27

Aachen (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Peter Raabe: Franz Liszt, einstündig.

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Die musikalische Passion, Schütz und Bach, einstündig. — Seminar: Übungen im Anschluß an das Kolleg über Passion, zweistündig. — Lektüre neuer Schriften zur Musikästhetik, Kurt Huber, Busoni, Pfitzner, einstündig. — Collegium musicum: Singen und Spielen älterer Musik mit Stilerläuterungen, zweistündig.

Dr. Wilhelm Merian: Ältere Geschichte der Klaviermusik, einstündig. — Übungen im Übertragen älterer Tonschriften, zweistündig. — Grundzüge der Harmonielehre, zweistündig.

Dr. Jacques Handschin: beurlaubt.

Berlin (Universität)

Prof. Dr. Hermann Abert: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Seminar und Proseminar, je zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Beethovens Leben und Werke II, zweistündig. — Chorübungen für Stimmbegabte, zweistündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Die mehrstimmige Musik im 13. u. 14. Jahrhundert, zweistündig. — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik I (von Luther bis Bach), einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte des musikalischen Stils im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte II, zweistündig. — Stilgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der Klaviermusik von den Anfängen bis Bach, zweistündig. — Übungen über die Grundlagen der modernen Musik, zweistündig.

Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Musikalische Völkerkunde, einstündig. — Tonpsychologische Übungen, einstündig.

Dr. Friedrich Blume: Geschichte der Instrumentalmusik im 16.—17. Jahrhundert, zweistündig. — Übungen zur musikalischen Theorie und Praxis des 15. Jahrhunderts (Fortgeschrittene), zweistündig. — Übungen zur Einführung in die musikalische Denkmälerkunde (Anfänger) II, zweistündig.

Kirchenmusikdirektor Prof. Johannes Biehle: Liturgische und kirchenmusikalische Vorträge II, zweistündig. — Akademischer Kirchenchor und Einzelübungen zur musikalischen Liturgik, zweistündig. — Kirchenbau nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit, zweistündig.

Technische Hochschule

Dr. Hans Mersmann: Einführung in das Hören von Musik, einstündig. — Untersuchung ausgewählter Sonaten von Mozart und Beethoven, einstündig. — Arbeitsgemeinschaft: Untersuchungen ausgewählter Werke der älteren Musikgeschichte (Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts bis Händel), zweistündig.

Prof. Johannes Biehle: Bauliturgik, zweistündig. — Entwerfen von Räumen nach akustischen Gesichtspunkten, in Verbindung mit Prof. Poelzig. — Raum- und Bau-Akustik, als viertägiger Kursus unter Aussetzung des übrigen Unterrichts.

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Musikalische Formenlehre: die klassische Aufbauweise und ihre historischen Grundlagen, zweistündig. — Musikgeschichtliche Anschauungslehre: Darstellung aus-

gewählter Kunstwerke aus verschiedenen Stilperioden, zweistündig. — Proseminar: Die Kompositionstechnik in den italienischen Schulen des 16. Jahrh., einstündig. — Seminar: Bachs Kantaten, zweistündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung älterer Chor- und Kammermusikwerke), zweistündig. — Akademisches Orchester (Leitung: Dr. Max Zulauf), zweistündig.

Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik Ernst Graf: Beethovens kirchliche Chorwerke, mit besonderer Berücksichtigung der „Missa solemnis", einstündig. — Kirchenmusikalisches Praktikum (Erklärung und Vorführung ausgewählter Gemeindechoräle und liturgischer Orgelliteratur), zweistündig.

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Geschichte der Symphonie, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Dr. Arnold Schmitz: Geschichte der mehrstimmigen Messe, zweistündig. — Formengeschichtliche Analyse ausgewählter Kompositionen des 16. Jahrhunderts, zweistündig.

Lektor Adolf Bauer: Praktische Übungen zur Harmonielehre, zweistündig. — Kontrapunkt II, zweistündig. — Systematische Formenlehre, zweistündig. — Partiturspiel, zweistündig.

Breslau

Prof. Dr. Max Schneider: Geschichte der deutschen Oper, zweistündig.

Musikalisches Institut. Abteilung Musikwissenschaftliches Seminar; Prof. Dr. Schneider: Proseminar für Anfänger (mit Dr. Kirsch), zweistündig; Übungen im Anschluß an die Vorlesung, zweistündig; Übungen der Oberstufe, zweistündig; Collegium musicum voc., zweistündig; monatlich einmal orchestrale Darbietungen durch Mitglieder des Landesorchesters.

Abteilung Institut für Kirchenmusik: Prof. D. Johannes Steinbeck: Praktische Übungen in Stimmbildung, liturgischem Vortrag und Altargesang, einstündig.

Domkapellmeister Dr. Blaschke: Choral und Polyphonie, zweistündig. — Übungen des St. Cäcilienchors, eineinhalbstündig.

Oberorganist Gerhard Zeggert: Orgelstruktur, einstündig. — Orgelspiel, vierstündig.

Dr. E. Kirsch: Musikalische Satzlehre, zweistündig.

Technische Hochschule

Dr. Hermann Matzke: Einführung in die Kirchenmusik, ihre Entwicklung und Gegenwartsprobleme, einstündig. — Collegium musicum, musikalisch-praktische Übungen nebst Besprechung der aufzuführenden Werke. Gemeinsam mit dem Akad. Musikverein an der T. H., zweistdg. — Chorübungen und Stimmbildungskurs, zweistündig.

Danzig (Technische Hochschule)

Dr. Gotthold Frotscher: Geschichte des deutschen Kunstliedes, zweistündig. — J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier, einstündig. — Übungen zur Geschichte des Liedes, einstündig. — Die Instrumente des modernen Orchesters, einstündig. — Collegium musicum instrumentale.

Darmstadt (Technische Hochschule)

Dr. Friedrich Noack: Beethovens Klaviersonaten (Analyse), zweistündig. — Beethovens Persönlichkeit und der Einfluß seines Stils auf die Entwicklung der Tonkunst, zweistündig. — Chorübungen (Männerchor), zweistündig. — Orchesterübungen, zweistündig.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Einführung in die Musikgeschichte, einstündig.

Erlangen

Dr. Gustav Becking: Die Musik im Zeitalter des Barock, zweistündig. — Übungen zur deutschen Geistesgeschichte: „Sturm und Drang" (mit Dr. R. Zocher und Dr. K. May), zweistündig. — Übungen im Übertragen und Einrichten alter Musikwerke (mit Dr. K. Dèzes), zweistündig. — Vorkurse: Theorie. — Collegium musicum, instrumental und vokal: G. Gabrieli, Monteverdi, Schütz u. a., vierstündig.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Geschichte der Oper, zweistündig. — Übungen zur Geschichte der Oper, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, einstündig. — Franz Liszt und die neudeutsche Bewegung, einstündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Musik und Musikanschauung des deutschen Idealismus (von Beethoven zu Schumann), zweistündig. — Musikgeschichte als Geisteswissenschaft, einstündig. — Seminar: Die Skizzenbücher Beethovens und Schumanns, zweistündig. — Collegium musicum instrumentaliter, zweistündig.

Dr. Heinrich Besseler: Die Musik im Zeitalter der Renaissance und Reformation (von Josquin zu Palestrina), zweistündig. — Einführung in die Harmonik (vierst. Choral) und Satztechnik J. S. Bachs, eineinhalbstündig. — Proseminar: Quellenkunde und Stilkritik der Musik des 16. Jahrhunderts, zweistündig. — Collegium musicum vocaliter, zweistündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Geschichte der mehrstimmigen Musik bis zum 17. Jahrhunderts, dreistündig. — Choraltheorie, zweistündig. — Choralkurs, zweistündig. — Seminar, zweistündig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Händel und Bach, vierstündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Akadem. Musikdirektor Karl Hogrebe: Harmonielehre für Anfänger und Fortgeschrittene, je zweistündig. — Kontrapunkt für Anfänger, einstündig. — Kontrapunkt und Formenlehre für Vorgeschrittene, zweistündig. — Allgemeine Musiktheorie und Kirchentöne für Theologiestudierende, zweistündig.

Greifswald

Dr. Hans Engel: Geschichte der Oper in Deutschland bis Hasse, zweistündig. — Musikgeschichte im Überblick (1. Teil bis Bach), einstündig. — Seminar: Übungen zur Musik des 16. Jahrhunderts, eineinhalbstündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Einführung in die Musikwissenschaft, zweistündig. — Charakter und Strömungen des europäischen Musiklebens im 19. Jahrhundert, einstündig. — Einführung in die Notenschriftkunde: Tabulaturen (Assistent Dr. Osthoff), einstündig. — Seminar: Übungen zur Musikgeschichte der jüngsten Vergangenheit, zweistündig. — Proseminar: Übungen zum deutschen Kunstlied des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Rahlwes: Harmonielehre I. Teil (Fortsetzung), zweistündig. — Harmonielehre, für Fortgeschrittene, Generalbaßbearbeitungen und kontrapunktische Übungen, zweistündig.

Pfarrer u. Dozent für Kirchenmusik Karl Balthasar: Musikalische Liturgik II. Teil, einstündig.

Hamburg

Dr. Wilhelm Heinitz: Übungen zur Beurteilung musikalischer Linienführung. — Musikalische Akustik. — Musikwissenschaftliches Praktikum. — Vergleichende Betrachtung außereuropäischer Musikkulturen (mit Vokal- und Instrumentalbeispielen vom Grammophon).

Prof. Dr. Georg Anschütz: Der musikalische Stil in der Gegenwart. — Arbeiten zur Psychologie und Ästhetik der Musik. — Psychologisch-ästhetische Arbeitsgemeinschaft, I. Gruppe: Musik.

Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre II (mit Übungen). — Einführung in die musikalische Formenlehre.

Hannover (Technische Hochschule)

Dr. Theodor W. Werner: Beethovens Werk, einstündig. — Musikästhetik des 19. Jahrhunderts, einstündig. — Die seelischen Voraussetzungen des musikalischen Schaffens, einstündig.

Heidelberg

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Allgemeine Musikgeschichte im Zeitalter der Renaissance, zweistündig. — Das deutsche Lied des Barock und Rokoko, einstündig. — Collegium musicum instrumentale: Orchestersuiten des 19. Jahrhunderts, zweistündig. — Übungen zur Periodisierung der Musikgeschichte, einstündig.

Dr. Hermann Halbig: Collegium musicum vocale: a) Cantus greg. missae et officii hebd. maj., einstündig; b) polyphone Sätze des 15. Jahrhunderts, zweistündig. — Mensuralnotation II. Teil, zweistündig. — Einführung in die Polyphonie der Niederländer, zweistündig.

Akad. Musikdirektor Dr. Hermann Poppen: Orgelregister u. Orgelstruktur, einstündig. — Orgelspiel. — Akad. Gesangverein. — Harmonielehre I, zweistündig. — Harmonielehre II, einstdg.

Innsbruck

Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: beurlaubt.

Jena

Dr. Werner Danckert: Die Musik des Mittelalters, zweistündig. — Stilkritische Übungen zur Musik des 15. u. 16. Jahrhunderts, zweistündig. — Kompositionstechnische Übungen: a) Klassische Funktionsharmonik, einstündig, b) Lineare Satztechnik (Dufaystil), zweistündig. — Collegium musicum (vokal und instrumental): Gemeinsame Besprechung und Aufführung von Werken des 14., 15. und 16. Jahrhs., vierstündig.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Beethovens Leben und Werke I, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig. — Collegium musicum: Besprechung u. Ausführung älterer Kammer- und Orchestermusik, zweistündig.

Dr. Reinhard Oppel: Das Streichquartett bei den Klassikern, einstündig. — Kontrapunkt I, Analyse I für Anfänger, Analyse II für Fortgeschrittene, je einstündig.

Lektor Dr. Hoffmann; Proseminar für Anfänger, zweistündig.

Köln a. Rh.

Prof. Dr. Ernst Bücken: Vom galanten Stil zum Klassizismus, zweistündig. — Hauptwerke der deutschen und außerdeutschen Hochklassik, einstündig. — Stilkritische Übungen mit Referaten, zweistündig. — Lektüre ausgewählter musikästhetischer Schriften (Fortsetz.), einstündig. — Colloquium über Stilbestimmung, einstündig.

Dr. Willi Kahl: Franz Schubert, einstündig. — Das deutsche Musikleben der letzten Vergangenheit und Gegenwart, einstündig.

Dr. Georg Kinsky: Einführung in die Musikinstrumentenkunde, einstündig. — Entwicklung des Orchesters und des orchestralen Musizierens, einstündig.

Lektor Dr. Heinrich Lemacher: Übungen in der Harmonielehre (1. und 2. Kursus), zweistündig. — Übungen im Kontrapunkt (2. Kursus), einstündig. — Übungen im Generalbaß und Partiturlesen, einstündig.

In der Hochschule für Musik: Dr. Felix Oberborbeck: Geschichte der Musikerziehung II, einstdg.

Königsberg i. Pr.

Dr. Joseph Müller-Blattau: Beethovens Leben und Werk, zweistündig. — Analyse der Klaviersonaten Beethovens, einstündig. — Seminar: a) für Vorgeschrittene: Übungen zu Beethovens Skizzenbüchern, zweistündig; b) für Anfänger: Grundzüge der musikalischen Analyse, einstündig. — Collegium musicum: Ausführung und Besprechung ausgewählter älterer Vokal- und Instrumentalmusik, vierstündig.

Institut für Kirchen- und Schulmusik: wie bisher.

Leipzig

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Führende Geister der Tonkunst im 16. und 17. Jahrhundert, dreistündig. — Proseminar: (Vorkurs) Paläographie des 15. Jahrhunderts (durch den Assistenten Dr. Birtner, zweistündig. — (Hauptkurs) Referate; Einführung in die Musica speculativa, zweistündig. — Seminar: Stilkritische Übungen, zweistündig. — Collegium musicum instrumentale: Ausgewählte Instrumentalmusik für Orchester, und Kammermusik bis Mozart, zweistündig. — Collegium musicum vocale: A cappella-Musik von Josquin de Près (durch den Assistenten Dr. Zenck).

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Richard Wagners Bühnenfestspiel: Der Ring des Nibelungen, dreistündig. — Wagners Nibelungenring im Zusammenhang mit der Geisteswelt des 18. und 19. Jahrhunderts, einstündig. — Lektüre ausgewählter Kapitel aus Rich. Wagners Schrift „Oper und Drama", zweistündig.

Lektor Prof. Friedrich Brandes: Übungen im Kontrapunkt, zweistündig. — Praktischer Kurs der Harmonie, I. Teil, zweistündig. — Elementartheorie der Musik, einstündig. — Chorübungen, zweistündig.

Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Einzelgesang, Gruppengesang, Sprechvortrag, einstündig. — Gesangsübungen (Stimmbildung, Lieder, Arien), einstündig.

Marburg

Dr. Hermann Stephani: Deutsche Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert, einstündig. — Das deutsche Lied, einstündig. — Seminar, zweistündig. — Kanon, Kontrapunkt, Fuge, einstündig. — Harmonielehre auf psychologischer und geschichtlicher Grundlage, einstündig. — Orgelunterricht, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig. — Chorübungen, zweistündig. — A cappella-Chor, zweistündig.

München

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger: Entwicklung und erste Blüte des musikalischen Dramas und der Oper in Italien, Frankreich und Deutschland, I. Teil, vierstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Alfred Lorenz: Richard Wagners Meistersinger von Nürnberg, zweistündig. — Harmonielehre, II. Kurs, zweistündig. — Einführung in die Musikwissenschaft, einstündig. — Musikalische Formenlehre, einstündig. — Praktische Übungen in der Ausführung historischer Kammermusik, zweistündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Die Oper von Gluck bis Wagner, vierstündig.

Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Die Entstehung und ersten Entwicklungsperioden der mehrstimmigen Vokalmusik (vom 9. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts), dreistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: Paläographie — Stilkritik — Referate, eineinhalbstündig.

Domkapellmeister Ludwig Berberich: Die Kirchenmusik in Italien, von 1550—1650, zweistdg.

Münster i. W.

Prof. Dr. Fritz Volbach: Richard Wagner und sein Kunstwerk. — Hauptseminar: Verzierungslehre, Lektüre und Interpretation der Musica des Hermannus Contractus. — Proseminar: Musikalische Formenlehre (historisch; gemeinsam mit Dr. Fellerer). — Generalbaßübungen für Anfänger (gem. mit Dr. Fellerer). — Kontrapunkt und Einführung in die altklassische Polyphonie (gem. mit Dr. Fellerer). — Musikalische Paläographie, II. Teil (gem. mit Dr. Fellerer). — Universitätschor und Collegium musicum (Stellvertreter Dr. Uhlenbruch).

Prag

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Geschichte der Kammermusik, zweistündig. — Bachs Wohltemperiertes Klavier und Kunst der Fuge, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Dr. Paul Nettl: Die vor-Bachsche Klaviermusik, einstündig.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Dr. Hermann Keller: Das Zeitalter Beethovens, einstündig. — Ästhetik der Musik, einstündig.

Tübingen

Prof. Dr. Karl Hasse: Carl Maria v. Weber, einstündig. — Geschichte der Orgelmusik, einstündig. — Proseminar: Musikgeschichte seit 1600, einstündig. — Seminar: Musikgeschichte nach Epochen, zweistündig. — Harmonielehre in zwei Kursen, Kontrapunkt. — Chorgesang (Akad. Musikverein), Zusammenspiel (Akad. Streichorchester).

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Beethoven, einstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweistündig. — Übungen im musikhistorischen Institut, zweistündig.

Prof. Dr. Robert Lach: Ursprung und Entwicklungsgeschichte des musikalischen Dramas, zweistündig. — Richard Wagners „Parsifal“ in psychologischer, ästhetischer und ethischer Beleuchtung, einstündig. — Musikpsychologie, zweistündig.

Prof. Dr. Max Dietz: Die Entwicklung der skandinavischen (dänischen, schwedischen, norwegischen und finnischen) Musik. Die russische Musik, dreistündig.

Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte III (seit 1790), vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts, vierstündig.

Dr. Egon Wellesz: Dramaturgie der Oper III, zweistündig.

Dr. Alfred Orel: Die Musik des Mittelalters bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, einstündig. — Musikgeschichte Wiens, zweistündig.

Dr. Robert Haas: Musikprobleme der Barockzeit, zweistündig.

Würzburg

Dr. Oskar Kaul: Die Programmusik. Ihr Wesen und ihre Geschichte, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (für Anfänger und Fortgeschrittene), zweistündig. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung älterer Instrumentalwerke, einstündig.

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Dokumente mehrstimmiger Musik im 15./16. Jahrhundert (Messen, Motetten, Chansons), einstündig. — Übungen zur Geschichte der Mensuralnotation, zweistündig. — Händel, insbesondere als Vokalkomponist, einstündig. — Die deutschen Kantoreien sowie Thomaskantoren bis und mit Bach, einstündig.

Dr. Fritz Gysi: Bach und seine Zeit, zweistündig. — Bruckner und seine Bedeutung für die Gegenwart, einstündig. — Einführung in Konzert und Oper (i. Anschluß an die Aufführungen in der Tonhalle und im Stadttheater), zweistündig.

Dr. A. E. Cherbuliez: Harmonielehre, einstündig. — Neue Formprobleme bei Bach, Beethoven und Wagner, zweistündig. — Geschichte der Kammermusik, einstündig.

Bücherschau

Albert, F.-P. Charles Bordes à Maguelonne. (Jeux et Travaux, vol. 6.) 8⁰, 60 S. Paris 1926, Maison du Livre Français.

Armin, George. Die Stimmkrise. Ein Läuterungs- und Heilmittel in der Bildung der menschlichen Stimme. 2. revid. Aufl. mit ein. Vorwort. 8⁰, XI, 55 S. Leipzig 1926, Kistner-Siegel. 1.50 Rm.

Arnold, Friedrich Wilhelm. Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann als Dokumente des Deutschen Liedes sowie des frühesten geregelten Kontrapunkts und der ältesten Instrumentalmusik. Aus der Urschrift kritisch bearb. von Fr. W. A. gr. 8⁰, IV, 234 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 6 Rm.

Die **bayerischen Staatstheater**. Wagner- und Mozart-Festspiele München 1926. Hrsg. von der Generaldirektion der bayer. Staatstheater. Schriftleitung: Arthur Bauckner. 8⁰, 204 S. München [1926], G. Hirths Verl. 3 Rm.

Beiträge zur Geschichte des Deutschen Männergesangs. Hrsg. aus Anlaß der 60-Jahrfeier des Neebschen Männerchors am 4., 5. u. 6. Dez. 1925. Verfasser der Beiträge: Carl Heinr. Müller, Otto Bechtold, Franz Seelmann u. a. Geleitwort: Karl Hermann. 4⁰, IV, 168 S. Frankfurt a. M. [1925], Kern & Birner. 4 Rm.

Bekker, Paul. Materiale Grundlagen der Musik. gr. 8⁰, 21 S. Wien 1926, Universal-Edition. 1 Rm.

Bethléem, abbé L., et Collaborateurs. Les Opéras, les Opéras-Comiques et les Opérettes. 8⁰, 575 S. Paris 1926, Editions de la Revue des Lectures.

[Würdigung „vom Standpunkt der historischen Wahrheit, der Religion und Moral". Zu den völlig verdammungswerten Werken gehören u. a. Salome und Die lustige Witwe, zu den tadelnswerten: Tristan und Tosca; zu den leidlich angängigen: Freischütz, Madame Butterfly, Lohengrin.]

Blume, Friedrich. Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. u. 16. Jahrhundert (Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von Hermann Abert, Bd. I). 8⁰, VIII, 151 S. + 58 S. Notenbeispiele. Leipzig 1925, Kistner-Siegel.

Blumes Arbeit ist aus einem umfassenderen Beitrag zur Geschichte des Tanzes und der Suite entstanden: was er vorlegt, sind nur Teilstücke aus diesem größeren Ganzen, dafür aber Studien auf einer so gesicherten Grundlage und von so eindringender Gründlichkeit, daß man sagen kann, seit langem sei auf dem allerdings arg vernachlässigten Gebiet der Geschichte der Instrumentalmusik nichts wesentlicheres und wichtigeres erschienen.

Blumes Ausgangspunkt war die rätselhafte Hochblüte der deutschen Orchester-Suite am Anfang des 17. Jahrhunderts — ihre geschichtliche Möglichkeit war zu erforschen. Für die Erforschung dieser Möglichkeit hat Blume nun gleichsam wenigstens das Sprungbrett geschaffen. Wir erfahren nichts über die unmittelbaren Vorläufer jener Suite, aber wir werden bis zu dem Punkt geführt, wo mit zwei Variationensuiten aus der zweiten Tänzesammlung des Phalèse von 1583 die Anfänge der organischen Verbindung mehrerer Stücke zur Suite in kunsthafter, kunstvoller Entwickwicklung vorhanden sind. Das Objekt der stilkritischen Behandlung sind — mit Ausnahme der Sammlung der Brüder Hessen (die aber trotz des fehlenden Cantus doch vielleicht hätte herangezogen werden sollen) — alle Tänzesammlungen des 16. Jahrhunderts für mehrere Instrumente französisch-niederländischer Provenienz, von Attaignant bis Phalèse. Ein Kapitel: „Notation und Übertragung" löst die auf diesem Gebiet manchmal auftretenden Seltsamkeiten und Schwierigkeiten aus natürlichem, rhythmischem und harmonischem Gefühl auf meist zwingende Weise; nach dieser „Sicherung" des Materials gilt das Hauptkapitel des Buches der Basse Dance, der ältesten und wichtigsten Tanzform des 15. und der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das Ms. 9085 der Brüsseler Bibliothek erlaubt gerade für die Basse Danse tiefere Einblicke in Zusammenhänge des einstimmigen Tanzes des 15. Jahrhunderts mit dem späteren mehrstimmigen; Bl. weist zunächst

die Lesweise sowohl Riemanns wie Clossons für diese Brüsseler Tänze zurück[1] und stellt Typen der Basse Danse majeure und mineure fest, von denen der letztere schon „suitenhaften“ Charakter, d. h. die Verbindung des pas de breban (Brabant) mit der eigentlichen Basse Danse aufweist. Die Normaltypen der Basse Dance des 16. Jahrhunderts werden dann, nach den Theoretikern (Arena und Arbeau) und praktischen Dokumenten, charakterisiert: neben dem überwiegenden ungeradtaktigen Typ stehen wenige, wahrscheinlich ältere geradtaktige Beispiele. Genaue Untersuchungen der Basse Dance (Bergerette) nach der metrisch-formalen Seite führen zur Widerlegung von Riemanns Hypothese des Tanzes à double emploi, zur Unterscheidung älterer und neuerer Stücke der Sammlungen: in jenen langatmige Melodie, beweglicher Baß, in diesen Kurzgliedrigkeit und „Continuo“-Charakter. Im letzten Kapitel endlich geht Bl. auf die Vorläufer der Variationensuite ein; er unterscheidet zwischen belangloseren „choreographischen“ Anfängen, zu denen die Suitenbildung durch bloße mechanische Reduktion (Tanz–Nachtanz) gehört, und Anfängen wirklich musikalisch fortbildender Gestaltung, von der Beispiele bereits bei Attaignant (1531) und bei Susato (Het derde musyck boexken, 1551) gedruckt sind, und deren erstaunlichste Leistungen sich, wie erwähnt, bei Phalèse 1583 finden.

Mit dieser bloßen Inhaltsangabe ist der Wert von Blumes Arbeit kaum erkannt. Er liegt in der Klärung unserer Anschauungen von der Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhs. überhaupt, er liegt in der Bloßlegung von hundert Fragen, deren Lösung lockt, er liegt in der Erkenntnis, wie wenig auf diesem Gebiet noch wirklich erschlossen ist. Wohltuend ist die Abneigung zu subjektiver Interpretation: die Drucke des 16. Jahrhunderts sprechen für Blume die eindeutige Sprache, die sie für jeden Kenner sprechen, die Tänzesammlungen sind Instrumentalstücke klarer Besetzung und Bestimmung; diese Stücke sind ihm mit Recht Dokumente einer selbständigen Gattung, keine Übertragungen. Wahr ist freilich, daß die Bearbeitung von Vokalwerken zu Tanzstücken manchmal in allzu bedenklicher Nähe der Vorlage bleibt: ich weise etwa hin auf die bei Susato gedruckte „Ronde Il estoit une fillette“ und Jannequins Chanson (Attaignant, VIII. Buch, fo. III). Im „Verzeichnis der Tänze, zu denen vokale Parallelen auffindbar sind“, hätte Blume, wenn er in München lebte (wo wir fast alle vokalen Vorlagen besitzen), leicht die bestimmten Zusammenhänge nachweisen können; das tut der Sorgfalt seiner Arbeit so wenig Abbruch wie sein Irrtum (S. 12), daß für Arenas „martingala“ kein Beispiel vorhanden ist: sie ist mit der Nr. 32 bei Susato „De Madrigale“ sicherlich identisch. Nach dem Erscheinen dieses Buches gilt es nun vor allem, den gemeinsamen Wurzeln nachzuspüren, aus denen im 17. Jahrhundert sowohl die englisch-deutsche Orchestersuite wie die Variationen-Canzon Frescobaldis entstanden sind. A. E.

Brenet, Michel. Haydn. Translated by C. Leonard Leese, with a commentary by Sir W. H. Hadow. 8⁰. London 1926, Oxford University Press. 6 sh.

Brücker, Fritz. Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur. (Gießener Beiträge zur romanischen Philologie. Heft 19.) gr. 8⁰, 81 S. Gießen (Ludwigstr. 19) 1926, Romanisches Seminar. 3 Rm.

Cimbro, Attilio. Riccardo Strauß. — I poemi sinfonici. kl. 8⁰. Mailand 1926, Bottega di Poesia.

Davison, Archibald T. Music education in America. 8⁰. New York 1926, Harper. 5 $.

Della Corte, A., e G. M. Gatti. Dizionario di Musica. 8⁰, VIII, 469 S. Turin [1926], G. B. Paravia & C.

So unwahrscheinlich es klingt: dies ist das erste modernere enzyklopädische Musik-Lexikon in Italien; die alten Lexika von Gianelli oder Lichtenthal wird man billig nicht in Vergleich ziehen wollen, ebensowenig wie das Piccolo lessico del musicista von Amintore Galli; das Dizionario dei musicisti von Alberto de Angelis (2. Aufl. 1922) ist rein biographisch und beschränkt sich auf die Lebenden. Obwohl enzyklopädisch, ist doch auch das vorliegende Werk, bei dem die Arbeitsteilung wohl so vor sich gegangen ist, daß Andrea della Corte die ältere Musik, Guido M. Gatti die „Moderne“ übernahm, stark national gerichtet. Eine gleichmäßige Behandlung aller Gegenstände und aller Länder verbot sein verhältnismäßig geringer Umfang, sowie sein Zweck: dem ge-

---

[1] Seine eigene Interpretation scheint mir durch Gurlitt bestätigt, der neuerdings (Basler Kongreßbericht S. 158 f.) Zusammenhänge zwischen den Tanzmelodien und Chanson-Tenores nachgewiesen hat.

bildeten italienischen Laien Belehrung und Anregung zu bieten. Und so sind die ausführlichsten und besten Artikel die über die moderne Internationale, der ja Gatti auch in seiner Monatsschrift „Il Pianoforte“ den größten Raum gewährt, und die über die italienischen Opernkomponisten des 18. und 19. Jahrhunderts, deren Schaffen zum Spezialgebiet Della Cortes gehört. Doch haben die beiden Autoren im allgemeinen sehr selbständig und kritisch gearbeitet; man sehe etwa die Artikel über die Kammerkantate oder die Oper oder Sinfonie; daß es an Irrtümern nicht fehlt, ist bei einem ersten Versuch nicht mehr als natürlich (einer der sonderbarsten ist die Zuschreibung der Engadin-Sinfonie von Mikorey an — Gustav Mahler). Vieles ist nachahmenswert, vor allem die guten und übersichtlichen Werk-Zusammenstellungen bei den großen Meistern.
A. E.

Deutsch, Otto Erich. Die Originalausgaben von Schuberts Goethe-Liedern. Ein musikbibliographischer Versuch. Den Teilnehmern am Deutschen Bibliothekartag in Wien und an der Jubelfeier der Nationalbibliothek (25.—29. Mai 1926) gewidmet vom Verfasser und vom Antiquariat V. A. Heck-Wien. gr. 8⁰, 24 S.

In diesem bescheidenen, wenn auch schön gedruckten Heftchen ist ein erster Versuch und mehr als ein Versuch auf einem Gebiet gemacht, das die Musikwissenschaft oder wenn man will, die Musikphilologie bisher fast ganz unbebaut gelassen hat: die Feststellung der Erstdrucke unserer großen Meisterwerke. So seltsam es klingen mag — die wissenschaftliche Bibliographie hat dies Gebiet bisher fast ganz dem Antiquariat überlassen, in dessen Katalogen darüber mehr Aufschluß zu holen ist, als in sämtlichen Musikzeitschriften. Und dennoch wäre die Feststellung dieser Erstausgaben die Grundlage der großen Gesamtausgaben unserer großen Meister seit 1800 — gewesen; Deutsch muß sogar über „die beste Serie der Gesamtausgabe Schuberts“ [eben die der Lieder und Gesänge] sagen, daß sie „zwar die Fehlerhaftigkeit der Original- und Erstausgaben im allgemeinen würdigt, sie aber nur auf Grund des nicht immer verläßlichen und in den Varianten der Auflagen ganz unzulänglichen Verzeichnisses von Nottebohm kennt“. Und diese Unterlassungssünde der Musikbibliographie hat wieder, wie Deutsch nachweist, in der Literaturwissenschaft Verheerung angerichtet, so z. B. bei Goedeke gerade im Verzeichnis der musikalischen Nachdrucke Goethescher Lyrik. Am Beispiel von Schuberts Goethe-Liedern hat nun Deutsch mit der Akribie und Liebe zum Gegenstand, die ihn auszeichnen, ein Muster zur Ausfüllung dieser Lücke aufgestellt. Ich kann mich nicht enthalten, die kritischen Bemerkungen hierher zu setzen, mit denen er sein Vorwort eröffnet, da sie mir prinzipiell wichtig erscheinen: „Die Musikgeschichte hat gegenüber den andern Geisteswissenschaften eine auffallend kärgliche und unvollkommene Bibliographie. Wie immer man die Kunde von den Textdrucken und — nebenbei bemerkt — von den Texthandschriften einschätzen mag, sie dürfte als Hilfswissenschaft auch für die Musikgeschichte auf die Dauer nicht entbehrlich sein. Es gibt freilich einzelne Ansätze dazu, vor allem Robert Eitners ‚Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon‘, das seinem Titel schon zeitlich nicht ganz gerecht wird und als Leistung eines Einzelnen die üblichen Mängel hat. Eigentliche Methode fehlt auch den ‚Thematischen Verzeichnissen‘ von M. G. Nottebohm (Beethoven 1868, Schubert 1874) und A. Wotquenne (Gluck 1904, Ph. Em. Bach 1905). Am ehesten kann man sie Fr. W. Jähns zusprechen (C. M. v. Weber 1871), der auch bibliographisch verläßlich ist. Ganz unzureichend erweist sich aber für die Originaldrucke das . . . Mozartverzeichnis von L. v. Köchel (1862 und 1905), das kaum zur Identifizierung der Werke ausreicht. Und bei Joseph Haydn — von andern Meistern zu schweigen — liegt die Sache trotz der Vorarbeiten C. F. Pohls ganz trostlos“. Mir scheint, hier liegt eine der dringlichsten Aufgaben der bibliographischen Kommission der DMG, der kommenden internationalen Verbindung der Musikbibliographie. Wie wäre es, im Hinblick auf die „laufende“ Gesamtausgabe Haydns ganz konkret mit dem Versuch der Rekonstruktion der Verlagskataloge der wichtigsten Pariser und Wiener Verleger zu beginnen? A. E.

Dry Wakeling. Chopin. 8⁰. London 1926, John Lane. 3/6 sh.

Dupré, Marcel. Traité d'Improvisation à l'Orgue. 4⁰, VIII, 139 S. Paris 1926, Alphonse Leduc.

Fausset, Hugh l'Anson. Samuel Taylor Coleridge. 8⁰. London 1926, J. Cape. 12/6 sh.

Festschrift, Peter Wagner zum 60. Geburtstag gewidmet von seinen Kollegen, Schülern und

Freunden. Hrsg. von Carl Weinmann. gr. 8⁰, VI, 237 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 10 Rm.

Flood, William H. Grattan. Early Tudor Composers. Biographical sketches of thirty-two musicians and composers of the period 1485—1555. With a preface by Sir W. Henry Hadow. (Oxford Musical Essays.) 8⁰, 121 S. London 1925, Oxford University Press.

Friedrichs, Karl. Kleine Musikgeschichte. (Lehrmeister-Bücherei. 811/812.) kl. 8⁰, 55 S. Leipzig [1926], Hachmeister & Thal. —.70 Rm.

Fuhr, Karl. Die akustischen Rätsel der Geige. Die endgültige Lösung des Geigenproblems. Für Physiker, Geigenbauer und Musiker dargestellt. gr. 8⁰, IV, 187 S. Leipzig 1926, Carl Merseburger. 5 Rm.

Götsch, Georg. Aus dem Lebens- und Gedankenkreis eines Jugendchors. Jahresbericht 1925 der märkischen Spielgemeinde. (Werkschriften der Musikantengilde, Heft 2.) gr. 8⁰, 48 S. Wolfenbüttel 1926, G. Kallmeyer. 1.60 Rm.

Gray, Cecil, and Philip **Heseltine**. Carlo Gesualdo, Prince of Venosa. Musician and Murderer. 8⁰. London 1926, Kegan Paul. 8/6 sh.

Grünberg, Max. Methodik des Violinspiels. Systematische Darstellung der Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang. Unter Mitwirkung v. Kurt Singer verf. 2., veränd. Aufl. (Handbücher der Musiklehre. 5.) gr. 8⁰, XI, 112 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 2.50 Rm.

Hadow, Sir W. H. Church Music. (Liverpool Diocesan Board of Publications). 8⁰. London 1926, Longmans Green & Co. 2/6 sh.

Hasse, Karl. Musikstil und Musikkultur. (Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen. H. 4.) 8⁰, 212 S. Stuttgart 1926, C. L. Schultheiß. 4 Rm.

Hefele, Friedrich. Die Vorfahren Karl Maria von Webers. (Heimatblätter „Vom Bodensee zum Main", Nr. 30. Hrsg. vom Landesverein Badische Heimat.) gr. 8⁰, 58 S. Karlsruhe i. B. 1926, C. F. Müller. 1.80 Rm.

Diese Untersuchungen des Archivars der Stadt Freiburg i. Br. wirken für die Genealogie Webers geradezu revolutionierend. Es kann danach gar keinem Zweifel mehr unterliegen, daß es mit der oberösterreichischen Herkunft der Webers ebensowenig etwas ist, wie mit ihrem freiherrlichen Adel; in Wahrheit stammt Weber von Vatersseite aus dem alemannischen Breisgau, sein Urgroßvater war Müller; sein Großvater war ein aus Stetten (Lörrach) gebürtiger Fridolin Weber, erst Hauslehrer bei dem Ortsherrn von Stetten, Franz Ignaz Ludwig von Schönau, dann (1721) Amtmann zu Zell und Stetten, und lag als solcher in langwierigem Kampf und Prozeß mit seinem einstigen Zögling. Sein gleichnamiger Sohn, der spätere Schwiegervater Mozarts, wahrscheinlich 1733 zu Zell geboren, wurde 1754 von dem Baron von Schönau in das gleiche Amt eingesetzt, aus dem sein Vater dereinst vertrieben worden war; und die Sache lief denn auch wiederum schlecht ab: 1764 mußte auch er nach großen Widrigkeiten aus seinem Amt scheiden und zog nach Mannheim, wo er (wie bekannt) Bassist, Souffleur und Notenkopist wurde. Mozarts Konstanze ist gerade zur Zeit seiner größten Nöte, vermutlich am 6. Okt. 1763 (nicht 6. Jan.) zu Zell (nicht in Freiburg) auf die Welt gekommen. Auch Webers Vater, Franz Anton, ist 1734 in Zell geboren; über diesen dunklen Ehrenmann wird von Hefele ebenfalls manches Neue beigebracht. Webers Vorfahren mütterlicherseits lassen sich noch weiter zurückverfolgen, bis zu den Urugroßeltern, meist Bauern aus der Gegend von Markt-Oberdorf (zwischen Kaufbeuren und Füssen), aber ein Urgroßvater des Freischützkomponisten war ein trefflicher Jäger, was ein artiger Zufall ist. Webers Mutter, am 2. Jan. 1764 zu Oberdorf geboren, war die Tochter eines Bauernsohns, der später Hofschreiner zweier Augsburger Fürstbischöfe wurde; bemerkenswert in ihrem Leben ist, daß sie als zehnjähriges Kind nach Neapel kam. Seine größte Überraschung aber hat Hefele sich für den Schluß aufgespart: daß nämlich die Großmutter Webers väterlicherseits, Maria Eva Schlar aus Freiburg, aus französischem Blut kommt. Sie ist die Tochter des 1695 in Freiburg zünftig gewordenen Perückenmachers und Baders Laurent Chelar, der aus der Bretagne

zunächst nach Breisach eingewandert war und dort eine Baslerin zur Frau genommen hatte. Mit Recht betont Hefele, daß dies gallische Element im Blut Webers für seine Beurteilung nicht ganz ohne Bedeutung sein dürfte; hier ist wohl die Wurzel seiner „chevaleresken", eleganten, brillanten Wesenszüge zu finden. A. E.

Heuze, Arsène. Conservatoire Royal de Musique de Liège: 100e Anniversaire de sa Fondation. gr. 8⁰, 104 S.

Hévésy, André de. Beethoven, vie intime. Le véritable Beethoven, ses amours, ses déboirs d'après de nombreuses documents récemment découverts en Autriche. 8⁰. Paris 1926, Emile Caul Frères. 15 Fr.

Heydt, Johann Daniel v. d. Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland. gr. 8⁰, 238 S. Berlin 1926, Trowitzsch & Sohn. 8 Rm.

Höckner, Hilmar. Jugendmusik im Landerziehungsheim. (Werkschriften der Musikantengilde, H. 1.) gr. 8⁰, 48 S. Wolfenbüttel 1926, G. Kallmeyer. 1.60 Rm.

Jacubeit, Albert. Der Schlüssel zum Naturgesetz des Singens. 2. Aufl. gr. 8⁰, 46 S. Berlin-Friedenau 1926, Selbstverlag (Rheinstr. 5.) 3 Rm.

Jahrbuch der Sächsischen Staatstheater. 107. Jahrg. 1925/26. Hrsg. Alexander Stoischek, Technischer Betriebsleiter am Schauspielhaus. kl. 8⁰, 212 S. Dresden 1926, Paul Vetter.

[Enthält S. 71—150: Otto Schmid, „Die Staatsoper. Von ihrer Gründung bis zur Gegenwart. I. Teil"; — eine knappe und dennoch reich dokumentierte Geschichte des Instituts von 1814, dem Tag seiner Umwandlung in ein Staatstheater, bis 1889, dem Todesjahr des Intendanten Graf Platen.]

Jährling, Arthur, Siegfried **Urban**, Willy **Thiedmann**. Festbuch für das 23. Preuß. Provinzial-Sängerbundesfest in Königsberg i. Pr. vom 26. bis 28. Juni 1926. kl. 8⁰, 112 S. Königsberg [1926], Die Festleitung (K. Jüterbock).

Jeannin, Dom J. Etudes sur le Rythme Grégorien. gr. 8⁰, 234 S. Lyon [1926], Etienne Gloppe. 20 Fr.

Jeannin, Dom J. O.S.B. Sur l'Importance de la Tierce dans l'accompagnement grégorien. gr. 8⁰, 16 S. Paris 1926, H. Hérelle et Cie.

Jöde, Fritz. Der Kanon. Tl. 3. Von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 8⁰, IV, 237—384 S. Wolfenbüttel 1926, G. Kallmeyer. 2.80 Rm.

Kahl, Willi. Herbart als Musiker. Neue Beiträge mit einem unveröffentl. Brief Herbarts. (Herbart-Studien, Heft 4 = Friedrich Mann's Pädag. Magazin, Heft 1078.) 8⁰, 43 S. Langensalza 1926, H. Beyer & Söhne. 1.20 Rm.

Katz, D., und Geza **Révész**. Musikgenuß bei Gehörlosen. 8⁰, 36 S. Leipzig 1926, Johann Ambrosius Barth. 1.80 Rm.

Keller, Hermann. Die musikalische Artikulation, insbes. bei Joh. Seb. Bach. (Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Univ. Tübingen, H. 2.) 8⁰, VIII, 144 S. Stuttgart 1925, C. L. Schultheiß. 4 Rm.

Kickton, Erika. Was wissen wir über Musik? Eine Einführung in die Musikwissenschaft. 8⁰, 32 S. Leipzig 1926, Carl Merseburger. 1 Rm.

Klemetti, Heikki. Musikin Historia. II Osa. [Von etwa 1675—1800.] gr. 8⁰, S. 245—706. Porvoossa [1926], Werner Söderström.

Knorr, Iwan. Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. 6. Aufl. gr. 8⁰, 78 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 1.50 Rm.

Köthmann, Paul, und Adolf **Strube**. Schul-Choralbuch für Anhalt. Nach den Grundsätzen des Eitzschen Tonwortverfahrens zsgest. gr. 8⁰, 64 S. Leipzig [1926], Carl Merseburger. 1 Rm.

Krüger, Carl. Geige. Mit Anhang: Das Abstimmen der Resonanzplatten. (Wie baue ich mir selbst? Bd. 229.) 8⁰, 36 S. Leipzig 1926, Herm. Beyer. —.80 Rm.

Kühn, Walter, u. Hans **Lebede**. Von Musikern und Musik. kl. 8°, VIII, 364 u. 538 S. Leipzig 1926, G. Freytag G. m. b. H.

Seitdem die Schule ihre Musikerziehung auf eine breitere Grundlage stellen, die Tonkunst in Beziehung zu andern Geistesgebieten setzen konnte und der Unterricht eine typisch historisch-wissenschaftliche Richtung bekam, seitdem sind eine ganze Reihe von Sammlungen aller möglichen Texte von Musikern und über Musik verfertigt worden. Das zur Besprechung stehende Werk ist in der Reihe seiner mannigfachen Vorgänger sicher das beste und verwendungsfähigste, leider — und dieses leider lassen allein nüchterne Erwägungen aussprechen — auch das umfangreichste. Bei der Redaktion der Bücher war ein gewisses stilistisches Niveau von Anfang an wohl gewahrt. Sonst würde nicht mancher wichtige Beitrag Schaffender fehlen, der eben in seiner literarischen Form nicht wertvoll ist (eine der Vorreden zu den Liedersammlungen um und nach 1750, etwa J. A. P. Schulz). Andrerseits ist dabei eine Fülle schöngeistiger Stoffe hineingekommen, die oft außerordentlich anregend sein werden, deren Wert aber doch manchmal auch in seiner Wirkung sehr bedingt ist (A. Zweig, „Aufführung der Matthäus-Passion" etwa). Daß sich natürlich über Notwendigkeit und Entbehrlichkeit mancher Stoffe immer reden läßt, liegt ja auf der Hand. Was aber hier das Entscheidende ist: das Bild der Musik und Musikgeschichte ist in dieser Auswahl ein — wie stets unvermeidbar — ganz persönliches, aber doch eben ein einheitliches und genügend fundiertes. Das Kapitel Wagner nimmt einen unverhältnismäßig großen Raum ein, soviel wie es noch vor zehn Jahren, nicht aber jetzt noch hätte beanspruchen können. Beiträge zu Akustik, Physiologie und Philosophie der Musik wären sicher von Gewinn. Der neuesten Entwicklung gegenüber verhalten sich die Verfasser abwartend, ob auch vom pädagogischen Standpunkt mit Recht oder Unrecht, bleibe dahingestellt. Nirgends spielt ja die persönliche Einstellung eine so große Rolle wie hier. Ist aber Busoni nicht gar zu kurz weggekommen (sein „Entwurf einer Ästhetik" gar nicht verwandt), wiegen die Beiträge von Schreker und Schumann nicht allzu leicht, ist Braunfels in diesem Zusammenhange nicht reichlich überschätzt? In Schule — dort wo seine Anschaffung möglich ist — und Haus können von dieser bis jetzt einzig dastehenden Sammlung reiche Ströme der Anregung ausgehen. Siegfried **Günther**.

Landé, Franz. Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. Grundriß einer Theorie der lebendigen Musik. 8°, 69 u. 12 S. Leipzig 1926, Carl Merseburger. 3 Rm.

Lászlo, A. Die Farblichtmusik. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel.

László will die schon häufig versuchte Parallelisierung von Ton und Farbe auf eine neue Grundlage stellen und so das farblichtmusikalische Kunstwerk schaffen. Im ersten Teile berichtet er über die „Vorgeschichte der Farben- und Tonparallele". Wenn er darin auch keine Vollständigkeit erstrebt, so hätte dieser Abschnitt doch etwas systematischer sein können. Gysis Abhandlung im Baseler Kongreßbericht 1925 konnte ja noch nicht verwertet werden, wohl aber die ausführliche Behandlung eines Falles der Audition colorée durch R. Lach (SJMG IV) und die von K. Huber erwähnten, ziemlich gesetzmäßigen Zusammenhänge (Der Ausdruck musikalischer Elementar-Motive S. 131ff.). Darnach wäre eine Einteilung möglich gewesen, je nachdem die Parallelisierung auf physikalischer, physiologischer oder psychologischer Grundlage beruht. Es wären dann vielleicht auch einige der physikalischen Irrtümer vermieden worden; so, wenn S. 24 der chemische Verbrennungsprozeß (Farbenursprung) mit dem physischen Schwingungsprozeß (Tonursprung) in Parallele gesetzt wird. Denn die chemische Verbrennung ist doch nicht das Wesentliche der Farberzeugung. Auch werden S. 24/5 sowohl Licht- wie Schallwellen als Schwingungen des Äthers dargestellt. Das ist ein Grundirrtum. Der Schall besteht in Schwingungen der Luft, das Licht wird theoretisch erklärt als Schwingung eines angenommenen Stoffes, des Äthers. Auch was S. 45 über das Verhältnis von Stärke und Länge der Lichtwellen gesagt ist, ist physikalisch unverständlich.

Nun aber spielen diese Unzulänglichkeiten in den weiteren Entwicklungen Lászlós keine große Rolle. Er verwirft die bisherigen Versuche — wohl mit Recht — und stellt eine neue Lehre auf mit dem wesentlichen und beachtenswerten Grundsatz: „Eine Zusammenarbeit zwischen Farbe und Ton ist nur von der künstlerischen Seite zu erreichen, andere gemeinsame Seiten haben diese zwei Naturerscheinungen nicht" (S. 24). „Die Farblichtmusik als Kunstgattung ist rein psychischer Natur, sie ist Sache des Sentiments" (S. 30). Im weiteren entwickelt László dann die

Gesetze der Parallelisierung, von denen sehr wesentlich sind: „Ein Ton ist noch keine Farbe. Eine Farbe kann zwar in einer harmonischen Zusammensetzung von Tönen als Akkord erscheinen, doch genaue Bestimmung bekommt sie erst, wenn diese Akkorde in harmonischer, rhythmischer Folge und in bestimmter Höhe oder Tiefe sich bewegen" (S. 29). „In der Farblichtdichtung müssen erst Gesetze aufgestellt werden, welche denen der Musik allgemein ähnlich sein werden, doch unterschiedlich dort, wo die physische Natur und künstlerisch verschiedene Form des Farblichts es erfordern" (S. 30). Ähnlich der Musik ist z. B. die Graphik des Farblichts, wobei charakteristische Motive der Musik in Linien umgedeutet werden. Dagegen hat die Bezeichnung der Intervalle an der von László benutzten Ostwaldschen Farbenskala „gar keine engere klangliche Ähnlichkeit mit den gleichgenannten musikalischen Intervallen" (S. 32).

Hier schon zeigt sich die Willkür in der gegenseitigen Beziehung von Farbe und Ton. S. 25 redet László von einem „aktiven Individuum, dessen Sinne ihren Kulminationspunkt in einem Kunstwerk (in diesem Falle dem des Farbsinns und Klangsinns) finden. Das Werk wird auf den Sinn des passiven Individuums übertragen. Bei der Übertragung ist das receptus conditio [soll wohl heißen: die] des passiven Individuums vorausgesetzt". Gerade an diesem Punkte aber ist eine große Lücke in den Entwicklungen. Worin diese receptus conditio — das soll doch bedeuten: „Bedingung der Empfänglichkeit" — beruht und wodurch sie bedingt ist, das wird nicht behandelt. Ich kann mir sehr wohl vorstellen, daß ein einzelnes Subjekt sich in farbmusikalische Vorstellungen hineinsieht und -hört. László hat in der Zeitschrift „Die Musik" (Jahrg. XVII) ja diese Entwicklung bei sich geschildert. Ich glaube aber nicht, daß sich die gleichen Empfindungen auf eine andere Person zwangsmäßig übertragen lassen. Lászlós Farblichtinstrument, seine Notierung und sein Zeichensystem sind sicher sehr scharfsinnig erdacht; die Farblichtvorführung mag in den wechselnden Farben und Formen auch ästhetische Wirkungen hervorrufen. (Unsystematisch, aber doch auch mit ästhetischer Absicht ist ähnliches bei Tanzdarbietungen seit langem gebräuchlich.) Aber die von László beabsichtigte Bindung zwischen Musik und Farbe und die notwendige receptus conditio des passiven Individuums dürfte doch nur selten vorliegen.

Ich habe versucht, an Hand der „Präludien op. 10 für Klavier und Farblicht" von László die Grundlagen der Übertragung zu erkennen und selbst die Empfänglichkeit für diese Kunstart zu erlangen. Gewiß sind in manchen Stücken, z. B. dem „Laubgrün", graphische Zusammenhänge zwischen malerischer und farbiger Linie feststellbar; das aber ist rein verstandesgemäß und nicht gefühlsmäßig. Warum aber das eine Stück „Gelb", das andere „Veil" usw. heißt und in wiefern es mit den Farbbildern und ihren Veränderungen zusammenhängt, das gelang mir mit dem besten Willen nicht zu empfinden. Auch Leichtentritt (Die Musik, Jahrg. XVII) und Heuß (Zeitschrift f. Musik, Jahrg. 92), welche den Vorführungen Lászlós auf dem Kieler Tonkünstlerfest beiwohnten, urteilen ähnlich. Mir ging es bei einer Vorführung genau so. Die oben erwähnten konstruktiven Gesetze wirkten sogar besonders störend.

Die Kritik Lászlós an den bisherigen Methoden ist richtig. Sicherlich haben auch manche Farben eine bestimmte Gefühlswirkung: Rot wirkt aufregend, grau ist dumpf, trübe usw. Da für einfache Tonstücke sich ganz ähnliche allgemeine Charakterbestimmungen geben lassen, so wäre auf dieser Grundlage hin und wieder eine Beziehungsmöglichkeit von Ton und Farbe mit Allgemeingültigkeit möglich; für die Entstehung von Kunstwerken ist sie viel zu schmal. Die bisherigen Methoden suchten im physikalischen oder physiologischen Gebiete das Gesetz, das die Bindung zwischen Farbe und Ton geben sollte. László stellt Gesetze für das Farblicht auf, die Zuordnung selbst bleibt willkürlich und daher für die meisten nicht empfindbar. Ich glaube nicht, daß seine Zusammenstellungen als Kunstwerke zu allgemeinerer Bedeutung gelangen werden.

Paul Mies.

Lenzewski sen., Gustav. Die Hohenzollern in der Musikgeschichte des 18. Jahrhts. Musikhistorische Skizze. gr. 8⁰, 47 S. Berlin-Lichterfelde 1926, Chr. Fr. Vieweg. 3 Rm.

Liszt, Franz. The Gipsy in Music. Translated by Edwin Evans senior. 8⁰, XII, 370 S. London 1926, William Reeves. 15 sh.

Lobe, J. C. Katechismus der Musik. Durchges. u. neubearb. v. Hugo Leichtentritt. 3. Aufl. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) 8⁰, 143 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 2 Rm.

Martens, Frederick H. A Thousand and one Nights of Opera. 8⁰, 480 S. London 1926, T. Appleton & Co. 10/6 sh.

Naumann, Emil. Illustrierte Musikgeschichte. Vollst. neu bearb. und bis auf die Gegenwart fortgeführt v. Eugen Schmitz. Einl. u. Vorgeschichte v. Leopold Schmid. 8. Aufl. gr. 8°, VIII, 797 S. Stuttgart [1926], Union. 20 Rm.

Niecks, Frederick. Robert Schumann. Edited by Christian Niecks. 8°, XVI, 336 S. London 1925, J. M. Dent & Sons.

Orel, Alfred. Bruckner. Ein österreichischer Meister der Tonkunst. (Bücher d. Heimat. Bd. 8.) kl. 8°, 95 S. Altötting 1926, Verlag „Bücher der Heimat". 1 Rm.

Orel, Alfred. Franz Schubert. Ein Künstler seiner Heimat. (Bücher der Heimat. Bd. 11.) kl. 8°, 99 S. Altötting 1926, Verlag „Bücher der Heimat". 1 Rm.

Die **Orgel** der Universitätskirche zu Dorpat. (Otto Freymuth: Beschreibung d. Orgel. E. Urberg: Versuch einer Wertung.) 8°, 39 S. Dorpat 1926, E. Mattiesen. —.90 Rm.

Orsini, L. M. Enrico Bossi. 8°, 138 S. Mailand 1926, Edizioni di „Fiamma". 20 L.

Parker, D. C. Bizet. (Master of Music Series.) 8°. London 1926, J. Curwen & Sons. 7/6 sh.

Patterson, Annie W. The profession of music and how to prepare for it. 8°. London 1926, Gartner, Darton. 5 sh.

Perracchio, Luigi. G. S. Bach. 8°. 308 S. Mailand 1926, Bottega di Poesia. 15 L.

Pfohl, Ferdinand. Beethoven. Neue Aufl. (Velhagen & Klasings Volksbücher. Nr. 7.) gr. 8°, 120 S. Bielefeld 1926, Velhagen & Klasing. 3.50 Rm.

Pfohl, Ferdinand. Friedrich Chrysander. Festrede. (Aus: „Musikwelt", Augustheft 1926.) 8°, 15 S. Bergedorf 1926, Köster & Wobbe. —.50 Rm.

Piggott, H. E. An Introduction to Music. 8°. London 1926, Dent & Sons. 6 sh.

Prota-Giurleo, Ulisse. Alessandro Scarlatti il Palermitano. 8°, 48 S. Neapel 1926, Selbstverlag.

Pujol, Francesc, i Joan **Puntí,** Prev. Materials, Volum I Fascicle I: Observacions, apèndixs i notes al „Romancerillo Catalán" de Manuel Milà i Fontanals. Estudi d'un exemplar amb notes inèdites del mateix autor. (Obra del Cançoner popular de Catalunya.) gr. 8°, 96 S. Barcelona 1926, Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera.

Reinach, Théodore. La Musique grecque. (Collection Payot.) kl. 8°, 208 S. Paris 1926, Payot. 10 Fr.

Ritte, Theodor. Mein Fingersportsystem auf autosuggestiv-gymnastischer Grundlage nach Klavierhandschulungs-Methode „Energetos-Ritte". Große akadem. Neuausg. 4°, XI, 100 S. Hugstetten [1926], System-Verlag Th. Ritte. 5 Rm.

Rodet, Julien. Technique de la musique. gr. 8°, 424 S. Lyon 1926, Société anonyme de l'Imprimerie A. Rey. 30 Fr.

Sandberger, Adolf. Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Festrede. 4°, 36 S. München 1926, B. Akademie d. Wissenschaften, R. Oldenbourg i. Komm. 2 Rm.

Scarborough, Dorothy (assisted by Ola Lee Gulledge). On the trail of Negro Folk-Songs. 8°, IV, 289 S. Cambridge, Mass., 1925, Harvard University Press.

Schenker, Heinrich. Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch. 4°, 219 S., 14 Bl. Noten. München 1925, Drei Masken-Verlag. 14 Rm.

Schmidl, Leopold. Geigentechnische Offenbarungen. Der Weg zur höchstgesteigerten Geigentechnik. gr. 8°, 55 S. Leipzig [1926], Bosworth & Co. 1.50 Rm.

Schröder, Fritz. Bernhard Molique und seine Instrumentalkompositionen. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik des 19. Jahrhs. Mit einem Verzeichnis aller nachweisbaren Werke Moliques und einem thematischen Katalog der wichtigsten Instrumentalkompositionen. gr. 8°, IX, 125 S. Stuttgart 1923, Berthold & Schwerdtner. 2 Rm.

In Bernhard Molique (1802—1869) tritt uns eine einfache und sympathische Musikerpersönlichkeit aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhs. entgegen, einer jener kleineren Sterne, die in der

nachklassischen Zeit so zahlreich auftauchen und sich durchaus als Trabanten des großen klassischen Dreigestirns ausweisen, wenig berührt von den neuen Strömungen in der Musik, der Früh- und Hochromantik, geschweige denn der kühnen neudeutschen Neuerer. Als Prototyp dieser von München und Mannheim ausgehenden Komponistengeneration hat Spohr zu gelten, als eines der stilistisch hervortretendsten Kennzeichen ihrer Kunst die Weiterung der Harmonik durch die Chromatik, bei durchweg streng festgehaltenem klassischen Formempfinden. Mozart und Beethoven (dieser aber ohne die 3. Periode seines Schaffens) als Grundstock, die französisch-italienische Opern- und Violinmusik der Zeit als einflußreichsten Zustrom, — damit kann man den Stil all dieser Epigonennaturen umgrenzen. Schröder weist sehr treffend (S. 80) auf die gleiche geistige Haltung auf literarischem Gebiete im schwäbischen Dichterkreis und bei ihrem Haupt Uhland hin. In ihrer Lebens- und Kunsthaltung steckt nichts von eigentlich „romantischem" Geiste, vom Geiste Webers, E. T. A. Hoffmanns oder Schumanns, nichts von jenem Streben, das die Musik nicht mehr „absolut" betrachtet, sondern sie in einen großen Rahmen, ein Gesamtkunstwerk, spannen will und sich so mehr denn je von kunsttheoretischen, politischen, sozialen Fragen beeinflussen läßt.

Schröders Buch, gewiß aus einer Dissertation hervorgegangen, ist eine fleißige und dokumentarisch-quellenmäßig sorgfältig fundierte Arbeit. Trotzdem möchte man Bedenken gegen die Methodik nicht unterdrücken: ihr fehlt ein gewisser spekulativer Geist, der all diesen Daten und Ereignissen erst Leben einhaucht, sie als Ganzes zusammenfaßt, nicht nur sie addiert, und so, von der Ganzheit her, all die Einzelheiten beleuchtet. Hans Költzsch.

Scott, Harold. English Song Book. Collected and edited with an introduction by H. Scott. 8⁰, XVIII, 149 S. London 1925, Chapman & Hall.

Seidl, Arthur. Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler. Gesammelte Aufsätze, Studien und Skizzen. 2 Bde. (Deutsche Musikbücherei, Bd. 18/19.) 8⁰, XIX, 377 u. 357 S. Regensburg 1926, Gustav Bosse. je 5 Rm.

Smith, J. Sutcliffe. The Life of William Jackson. 8⁰. Leeds 1926, Angus.

Spemann, Franz. Die Seele des Musikers. Zur Philosophie d. Musikgeschichte. 3. neubearb. Aufl. (Stimmen aus der deutschen christlichen Studentenbewegung. Heft 10.) 8⁰, 64 S. Berlin 1926, Furche-Verlag. 1 Rm.

Stephani, Hermann. Grundfragen des Musikhörens. 8⁰, 55 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 2 Rm.

Stier, Alfred. Das Heilige in der Musik. Vortrag. 8⁰, 32 S. Dresden 1926, E. Weise's Buchh. in Komm. —.75 Rm.

Stoïn, Vassil. Hypothèse sur l'origine bulgare de la Diaphonie. La Bulgarie d'aujourd'hui, Bibliothèque rédigée par N. P. Nicolaev et Chr. Borina. 44 S. Sofia 1925, Imprimerie de la Cour.

Das Verdienst der kleinen Schrift besteht darin, daß sie uns mit einem altertümlichen zweistimmigen Singen in abseits der europäischen Musikkultur gelegenen Gegenden Bulgariens bekannt macht. Die Beispiele, die Stoïn vorlegt (S. 9, 23, 24), lassen über einem nur wenig veränderlichen Tiefton — immer nur g oder a — eine andere Stimme sich ergehen. Der Schluß vollzieht sich im Einklang beider Stimmen. Die geschichtlichen Betrachtungen, die daran geknüpft, und die Schlüsse, die daraus gezogen werden, halten nicht stand. Die wichtigen neueren Arbeiten zur exotischen Musik sind dem Verf. unbekannt; sie hätten ihn sicher veranlaßt, die lateinische Zweistimmigkeit nicht bulgarischen Einwandrern nach Italien zuzuschreiben, sondern Beziehungen der bulgarischen Zweistimmigkeit zu Gewohnheiten anderer Natur- und Kulturvölker aufzusuchen. P. Wagner.

Terry, Charles Sanford. Joh. Seb. Bach Cantata Texts. Sacred and Secular. 8⁰, 650 S. London 1926, Constable. 3 £ 3 sh.

Trend, J. B. The Music of Spanish History to 1600. (Hispanic Notes and Monographs. Essays, Studies, and brief Biographies issued by the Hispanic Society of America X.) kl. 8⁰, XVI, 288 S. London 1926, Oxford University Press. 12 sh.

Vannes, René. Essai de terminologie musicale. Dictionnaire universel comprenant plus de 15000 termes de musique en italien, espagnol, portugais, français, anglais, alle-

mand, latin et grec, disposés en un alphabet unique. 8°. Paris 1926, Max Eschig. 15 Fr.

Voß, Theodor. Petrus Laurentius Wockenfuß, Kantor an St. Nicolai in Kiel von 1708 bis 1721. Der Mann und sein Werk im Lichte der Schleswig-Holsteinischen Kulturgeschichte. (Mitteilungen d. Gesellsch. f. Kieler Stadtgeschichte. Nr. 33.) 8°, XII, 240 + 21 S. Kiel 1926, W. G. Mühlau in Komm. 4 Rm.

[**Wahl**, G., **Phil. Thorn** und **Armin Clasen**.] Musikalisches Schaffen und Wirken aus drei Jahrhunderten. Sein Fortleben in der Gegenwart. Ausstellung musikgeschichtlicher Drucke, Handschriften und alter Musikinstrumente in der Hamburger Staats- u. Universitätsbibliothek und im Museum für Hamburgische Geschichte. (Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens, Ausschuß für Musik.) 8°, VI, 90 S. Hamburg 1925.

Der vorliegende Katalog ist ein Nachfolger des ausgezeichneten Ausstellungskatalogs, der anläßlich des IX. Deutschen Bachfestes zu Hamburg 1921 herausgegeben worden ist und auf den wir (ZfM IV, 381) seinerzeit gebührend hingewiesen haben. Diesmal war der Anlaß die Deutsche Lehrerversammlung Pfingsten 1925; dementsprechend ist sein Inhalt umfassender (alle Gebiete der Musik vom 16.—18. Jahrh.) und er berücksichtigt in zwei besonderen Abteilungen, die auch eine besondere Einführung von Armin Clasen erhalten haben, die „alten Quellen neuer Musikübung sowie musikpädagogische Werke", d. h. das Quellenmaterial der Jödeschen Publikationen — was uns, salva venia, ein bischen eng erscheint, denn die Jödeschen Neudrucke erschöpfen ja keineswegs das Gebiet lebendiger Erneuerung alter Musik. Im übrigen ist der Katalog, zu dem Hans Schröder einen kenntnisreichen „Kurzen Abriß der Musikgeschichte Hamburgs", sowie einen führenden Rundgang durch die noch junge, aber an beachtenswerten Stücken bereits reiche Sammlung „Alter Musikinstrumente im Museum für hamburgische Geschichte" beigesteuert hat, wieder von bleibendem Wert über den Anlaß hinaus, und ist durch die Beigabe der Signaturen eine willkommene Gabe auch für den Kreis der Musikwissenschaft. A. E.

Weidle, Karl. Bauformen in der Musik. (Veröff. des Musik-Instituts der Univ. Tübingen. H. 3.) 8°, 91 S. Stuttgart 1925, C. L. Schultheiß. 3 Rm.

Weingartner, Felix. Die Symphonie nach Beethoven. 4. Aufl. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) 8°, VI, 100 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 2.50 Rm.

Welch, Roy Dickinson. The Study of Music in the American College. (Smith College Fiftieth Anniversary Publications.) 8°, VIII, 116 S. Northampton, Mass., 1925, Smith College.

Wenz, Josef. Vokalstudien. Heft I. Tenor. Mit 257 Einzelübungen und 10 Studien in Liedform. gr. 8°, 42 S. Münster i. W. [1926], Ernst Bisping.

Widmann, Max. Josef Viktor Widmann. Ein Lebensbild. Zweite Lebenshälfte. 8°, VIII, 385 S. Frauenfeld u. Leipzig 1924, Huber & Co.

Der erste, von Elisabeth Widmann verfaßte Band der Biographie des liebenswerten Schweizer Dichters ist an dieser Stelle (Jahrg. VI, 410) bereits angezeigt worden; auch dieser zweite, abschließende, bringt manche „musikgeschichtliche" Ausbeute, so eine durch neues Material, nämlich Widmanns Briefe an Henriette Feuerbach ergänzte Darstellung des Freundschaftsverhältnisses zu Brahms, und gibt uns vor allem endlich einen authentischen Überblick über Widmanns Schaffen als Operntextdichter, als „Dichter für Musik". Von besonderem Interesse ist die Mitteilung, daß Widmann dem jungen Busoni, der eine Veroperung von Gottfried Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe" von ihm gewünscht hatte — ein Ansinnen, das Widmann mit richtigem Gefühl sogleich abwies —, die Bearbeitung des „Manuel Venegas" von Alarcon vorschlug, lange ehe Hugo Wolf die Wirksamkeit des Stoffes erkannte. Widmanns Libretto hat dann Heuberger komponiert. Auch nach diesem Überblick, der in dem engen Rahmen der Biographie nicht mehr geben konnte als das Tatsächliche und einige vortreffliche allgemeine Bemerkungen, bleibt der Wunsch offen, Widmanns dichterische Tätigkeit als Librettist für sich und im einzelnen, an Hand seiner Korrespondenz mit „seinen" Meistern zu würdigen. A. E.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Joh. Seb. Ausgewählte Duette für Sopran und Alt mit obligaten Instrumenten und Klavier- oder Orgelbegleitung. 2. Heft. (Bearbeitung v. Eusebius Mandyczewski.) Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrg. XXVI, Heft 2. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel.

Becker, Karl. Mittelrheinische Volkslieder mit Bildern u. Weisen. Musikal. Sätze von Max Schneider u. Friedr. Wirth. (Landschaftliche Volkslieder mit Bildern, Weisen u. ein. Lautenbegleitung. Heft 5.) kl. 8⁰, 139 S. Frankfurt a. M. 1926, M. Diesterweg. 2.70 Rm.

Beethoven. Œuvres inédites, publiées par G. de Saint-Foix. (Publications de la Société française de musicologie, tome II.) Paris [1926], Eug. Droz. [Leipzig, Breitkopf & Härtel.]

Byrd, William. My Ladye Nevells Booke. Edited, with an Introduction and Notes, by Hilda Andrews, Mus. Bac. With a Preface by Sir Richard Terry. London 1926, J. Curwen & Sons. 3 £ 3 sh.

Duettenkranz. Sammlung auserlesener Duette für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung. Hrsg. von Franziska Martienßen. 1. Bd.: Kirchliche Gesänge für zwei Frauenstimmen. Lex. 8⁰, 78 S. 2. Bd.: Kirchliche Gesänge für eine Frauenstimme und eine Männerstimme. Lex. 8⁰, 78 S. Leipzig [1926], C. F. Peters.

Eine ausgezeichnete Sammlung, ein Vorläufer der großen Sammlung „profaner" Duette, die Ludwig Landshoff für den gleichen Verlag vorbereitet. Besonders erfreulich ist, daß die Herausgeberin vor Bach und Händel zurückgegangen ist, und in jedem der beiden Hefte je drei der Zwiegesänge von Heinrich Schütz gebracht hat; an vorbachischer Musik sind außerdem noch ein Duett von J. Ph. Krieger („Lehre mich tun nach deinem Wohlgefallen") und Andreas Hammerschmidt („O frommer Gott") vorhanden; eine seltenere Gabe ist auch das As dur-Duett aus Beethovens „Christus am Ölberg", bei der nur jeder Spieler die Überleitung nach C am Schluß auslassen wird. Die Stücke von Cornelius, Rubinstein und Tschaikowsky sind ja wohl keine „kirchlichen Duette" ... A. E.

Haydn, Joseph. Drei leichte Streichtrios für Violine, konzertierende Viola und Cello. Hrsg. von Oskar Fitz. (Stimmen.) Augsburg [1926], Bärenreiter-Verlag. 2 Rm.

Pergolese, Giov. Battista. La Serva Padrona. Partitur u. [untergelegter] Klavier-Auszug [von Richard Kleinmichel]. Neu hrsg. von Karl Geiringer. kl. 8⁰, X, 166 S. Wien 1925, Wiener Philharmonischer Verlag.

Von Pergolesis Meisterwerkchen gibt es unzählige Klavier-Auszüge; die Partitur aber, soweit sie in Operninstituten vorhanden ist, ist wohl das erbarmungswürdigste Opfer von „Bearbeitungen", das es in der Opernliteratur überhaupt gibt, und die erste, in Paris nach 1752 gestochene Ausgabe ist ziemlich selten. Das macht den vorliegenden Neudruck des Philharmonischen Verlags besonders verdienstlich, zumal die Wiedergabe des Notentextes von mustergültiger Genauigkeit ist — man findet kaum einen Stichfehler — und außer dem Text der genannten Pariser Partitur auch der der französischen Fassung von 1754, die von Pierre Baurans bearbeitet war, dargeboten wird. Wenn Baurans der Komponist jenes Air in G dur war, das in der französischen Bearbeitung den 2. Akt eröffnet („Vous gentilles, jeunes filles"), so war er der Schöpfer eines neuen Genres von Ausdruck: der koketten Einlage, die sich in Text und Musik direkt an das Publikum wendet und quasi eine neue Beziehung zwischen dem Sänger und dem Hörer schafft. Das Stückchen könnte ebensogut erst aus der Zeit Rossinis stammen.

Geiringer hat die Ausgabe mit einer feinsinnigen, alles Historische und Künstlerische würdigenden Einführung versehen; ein Wörtlein hätte er vielleicht noch über die merkwürdige g moll-Stelle im Finale des 1. Intermezzos („Jo son bella — graziosa — spiritosa") sagen können, in der Pergolesi die buffoneske Charakteristik seiner Puppen unterbricht und plötzlich ein nachdenkliches, ernstes, ja kritisches Gesicht zeigt, selber hinter seinen Figuren hervortritt: es ist eine entschieden und spezifisch romantische Stelle. Die Continuo-Bearbeitung von Arthur Willner ist vortrefflich; sehr reizvoll die Idee, das Motiv aus dem Ritornell von Ubertos erster Arie als eine

Art von Leitmotiv fürs Rezitativ zu verwenden. Das Rezitativ ist musikalisch freilich so reich bedacht, daß es in dieser Ausführung dem Sänger alle Freiheit nimmt; in der Praxis wird es da manche Kollisionen geben. Allerdings, Pergolesis Rezitativbehandlung ist von so außerordentlicher Feinheit, daß diese Ziselierarbeit berechtigt erscheint. A. E.

Quinze Chansons Françaises du XVIe siècle à quatre et cinq voix, pour soli ou chœur mixte, mises en partition par Maurice Cauchie. (Les Concerts de la Renaissance.) gr. 8°, IV, 57 S. Paris 1926, Rouart, Lerolle & Cie. 3,50 Fr.

Vivaldi, Antonio. Concerto für vier Soloviolinen und Streichorchester h moll, op. 3, Nr. 10 ... mit Einführung von Alfred Einstein. Kl. Part. 8°, II, 32 S. Leipzig [1926], Ernst Eulenburg.

Zelter, Karl Friedrich. Fünfzehn ausgewählte Lieder. Mit einer Einleitung hrsg. von Moritz Bauer. Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. ... Bd. V. 14 + 48 S. Berlin 1924, Martin Breslauer.

Über diese schöne Publikation ist kaum Erschöpfenderes und Abgewogeneres zu sagen, als es der Herausgeber selber in seiner Einführung getan hat. Zelter ist mit Neudrucken seiner Lieder stiefmütterlicher behandelt worden als etwa Reichardt oder Zumsteeg: Friedlaender hat in diesem Punkte in zwei Publikationen der Goethegesellschaft das meiste getan, aber diese Bände sind ziemliche Raritäten, und andere Neudrucke Zelterscher Lieder sind da und dort zerstreut. Da ist denn dieser Band mit fünfzehn Liedern und Gesängen, von denen sich meines Wissens nur drei („Über allen Gipfeln", „Erster Verlust", „Nur wer die Sehnsucht kennt") schon bei Friedlaender finden, doppelt zu begrüßen; dreizehn davon sind wieder Goethelieder. Sieht man sie durch, so muß man dem Urteil Bauers, der sie im Gegensatz und als Ergänzung zu Kretzschmars mehr historischer Bewertung (eine Glanzstelle seiner „Geschichte des deutschen Liedes") absolut wertet, beipflichten: daß Goethe mit seinem Freundeswort „Das Originale seiner Kompositionen ist, soviel ich beurteilen kann, niemals ein Einfall, sondern es ist eine radikale Reproduktion der poetischen Intentionen" nichts weniger als recht hat, daß Zelter nicht nur Überschriften und Textrhythmus nicht selten vergewaltigt, daß er geschmacklose Koloraturen attrappenmäßig aufsetzt, daß er dem Gedicht häufig eine nicht eben fertige, aber „vorbedachte", melodische Formel anpaßt. „Es war weniger der Mangel an melodischer Erfindung, als an Geschmackskultur, der Zelter oft fehlgreifen ließ". Das Lob, das Goethe Zelter zuteil werden ließ, „gilt in viel höherem Maße von Reichardt", dem eigentlichen vorschubertischen Idealmusiker Goethescher Lyrik. Dafür ist Zelter „überall, wo nicht der heiße Atem der Sinnlichkeit, sondern das stille Weben des Gemüts, der kontemplativen Vertiefung im Vordergrunde steht, in seinem Element". Diese Einsicht hat auch die Auswahl der Lieder bestimmt: wir finden „Wer kauft Liebesgötter" — eine kleine Mascherata mit dreistimmigen Refrain, wie 250 Jahre vorher; wir finden das 1807 komponierte „Vanitas vanitatum", das volksmäßige „Zwischen Weizen und Korn", die als Sizilianos reizvoll behandelten „Die Spröde" und „Die Bekehrte"; als Beispiel der Ballade das „Hochzeitslied"; an ernsteren Liedern neben zwei sehr schönen Stücken aus Wilhelm Meister als „Gegenbeispiel" das viel zu laute „Der du von dem Himmel bist" und das von Bauer mit Recht sehr hoch gestellte „Über allen Wipfeln", das freilich wieder eine bei nicht ganz vollendetem Vortrag gefährliche Koloratur aufweist. Für mich ist das vollendetste Lied Zelters, neben dem „König von Thule" und dem „Ich denke dein", das ihm Goethes Herz gewann, der „Erste Verlust", wo z. die leise Aufgewühltheit, die schmerzliche Süßigkeit des Gedichts wahrhaft eingefangen hat, — freilich: man fühlt sofort wieder die Vorbestimmtheit der Melodik, ihre Konventionalität, wenn man an Schuberts Divination, Gefühlsstärke und Wahrheit denkt:



A. E.

Mitteilungen

Ella v. Schultz-Adaiewsky (E. Adaiewsky) ist, im 81. Lebensjahr, am 29. Juli in Bonn gestorben. Klavierspielerin und eine nicht unbedeutende Komponistin, war sie auch eine eifrige Folkloristin; eine Reihe von Aufsätzen über das Wiegenlied des Volkes, über die Gesänge der griechisch-orientalischen Kirche, über alte italienische Melodien und Volkslieder, über den tschechischen Volksgesang erschien in der Rivista Musicale Italiana.

Am 11. Sept. starb in Leipzig der Musikverleger Ernst Eulenburg im 79. Lebensjahre. Durch den umfassenden Ausbau der Payne'schen kleinen Partituren hat er sich ein bleibendes Verdienst erworben.

Mit Unterstützung der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft und der „Norag" unternahm Dr. Wilhelm Heinitz vom Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg eine musikwissenschaftliche Forschungsreise nach den Färöern, um an Ort und Stelle die rhythmisch-dynamische Struktur der dort heute noch lebendigen mittelalterlichen Reigentänze zu studieren. Dr. Heinitz sammelte umfangreiches Material für das Phonogrammarchiv des Phonetischen Laboratoriums. Vom Lagthing, dem zur Zeit in Thorshavn tagenden Färöischen Landtag, wurde er eingeladen, über die Ergebnisse seiner Forschungen einen Vortrag zu halten.

Die Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freiburg i. Br. zeitigte das Verlangen, die Anregungen der Tagung weiter auszuwerten, die aufgestellten Aufgaben planmäßig zu verfolgen und eine Sammelstelle für die Fragen der deutschen Orgelkunst, insbesondere auch hinsichtlich der Denkmalpflege zu schaffen. Es wurde daher von der Versammlung Prof. Biehle-Bautzen an der Technischen Hochschule Berlin zum Vorsitzenden eines Ausschusses gewählt, der alle Fragen der Orgelkunst behandeln soll. In der Versuchsstelle für Orgelbau, Glockenwesen, Raumakustik und Kirchenbau der Berliner Hochschule (vorläufig noch in Bautzen) sollen auch die wissenschaftlichen Untersuchungen der bei der Tagung hervorgetretenen Streitfragen durchgeführt werden. Dieses Institut dient jetzt auch als die Sammelstelle, an die Nachrichten und Anfragen zu richten sind.

Seit September erscheint in Budapest monatlich eine neue Musikzeitschrift: „Crescendo" unter Leitung von Dr. Otto Gombosi.

Der Verlag Curwen & Sons in London, 24 Berners Street, fordert zur Subskription auf eine Ausgabe von William Byrds Virginal-Buch auf, das unter dem Namen „My Ladye Nevells Booke" bekannt und die früheste der vier berühmten Sammlungen von Virginal-Musik ist. Es ist von John Baldwin, einem „singing man of Windsor", später Gentleman in der Chapel Royal, geschrieben und 1591 vollendet worden und enthält 42 Stücke.

Zu den sehr interessanten Ausführungen von Hugo Daffner in Heft 11/12 dieser Zeitschrift möchte ich einem Toten das Wort geben. Am 17. Juni 1914 schrieb mir Dr. Ludwig Scheibler folgendes: „Daß der eine der drei italiänischen Texte, Ende 1818 komponiert, von Dante sei, ist ein mir unerklärlicher Irrtum der Gesamt-Ausgabe; früher hieß es richtig: Petrarca (Sonnett Nr. 131); so hat es auch die Originalausgabe von A. W. Schlegel's „Blumensträuße ital. &c. Poesie" 1804, S. 51, wobei als Übersetzer Gries genannt wird; auch in Gries' Gedichtband steht es als von Petrarca, während dieser Text im betreffenden Band der Gesamtausgabe von A. W. Schlegels Werken nicht vorkommt". Dieses Ergebnis habe ich dem noch unveröffentlichten zweiten Bande meines Buches damals eingefügt: auf S. 8 des ersten Bandes blieb der Satz „die wundervollen Petrarca- und Dante-Sonnette, die ich hier nicht ganz korrekterweise zu Schlegels Dichtungen rechne" stehen, da dieser Abschnitt damals schon ausgedruckt war. Ich bin überzeugt, daß Daffner, dessen Verdienst dadurch natürlich in keiner Weise geschmälert wird, die Veröffentlichung dieser Zeilen Scheiblers begrüßen wird. Moritz Bauer.

Die nachweisbaren Einnahmen Franz Schuberts. In der „Frankfurter Zeitung" vom 4. August 1926 (2. Morgenblatt) hat Dr. Otto Erich Deutsch-Wien aus einem aktuellen

Anlaß über das Einkommen Franz Schuberts berichtet. Im folgenden sei eine tabellarische Übersicht der nachweisbaren und wahrscheinlichen Einnahmen Schuberts geboten, die dort nur im wesentlichen erwähnt werden konnten.

im Jahre	für	fl. W. W. (Wiener Währung)	fl. C. M. (Conventions-Münze)	Mark
1814—16	zwei Jahre Schulgehilfendienst	—	80	135
1816	Prometheus-Kantate (verloren)	100	24	40
1818—28	14 Musikbeilagen (in Taschenbüchern und Almanachen)	300 (?)	72	120
1818—28	sechsmal öffentliches Auftreten als Klavierspieler und Begleiter	—	120 (?)	200
1818	Musikunterricht in Zseliz (4 Monate à 150 fl. W. W.)	600 (?)	144	240
1820, 21, 24	zwei Theatermusikwerke und zwei Einlagen	—	160 (?)	266
1820—28	mehrmaliges Begleiten in Privatgesellschaften	—	100 (?)	166
1821—22	op. 1—7 und 10—12 (in Kommission)	2000	480	800
1821	Geschenk für op. 2 (20 Dukaten)	—	80	135
1821	ebenso für op. 4 (12 Dukaten)	—	50	85
um 1821	Wiener Musikunterricht bei Esterházys (2 fl. C. M. die Stunde)	—	100 (?)	166
1822—27	etwa 12 Walzer in Sammelheften	—	60 (?)	100
1822—28	67 Opera (durchschnittlich je 50 fl. C. M.)	—	3450 (?)	5750
1822	op. 146 (Kompositionshonorar)	50	12	20
1823—26	op. 20—30, 35, 40, 56, 69 (je 200 fl. W. W.)	3000 (?)	720	1200
1823	op. 15	50	12	20
1824	op. 26 (Aufführungsrecht in Deutschland)	—	100 (?)	166
1824	Musikunterricht in Zseliz (5 Monate à 150 fl. W. W.)	750 (?)	180	300
1825	op. 52	—	200	333
1826	op. 53 und 54	—	300	500
1826	Geschenk für die Gastein-Gmundner Sinfonie (verloren)	—	100	166
1827	Hausanteil (mütterliches Erbe)	204	48	80
1827	Deutsche Messe (Kompositionshonorar)	100	24	40
1828	Privatkonzert (eigener Kompositionsabend)	800 (?)	192	320
1828	op. 100	—	60	100
1828	op. 89	—	24 (?)	40
	Summe		6892	11488

Das Haslemere Fest für Kammermusik des 16.—18. Jahrhunderts. Um diese im vorigen Jahre von Arnold Dolmetsch begründeten Feste, von denen das zweite vom 24. bis 31. August in dem anmutigen englischen Städtchen Haslemere stattfand, richtig beurteilen zu können, müssen wir uns vorerst das Bild der Musikpflege im 16. und 17. Jahrhundert zurückrufen. Öffentliche Konzerte gab es bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts nicht. Größere geistliche Werke hörte man nur in der Kirche, Bühnenwerke waren fast ausschließlich auf die Fürstenhöfe beschränkt, Kammermusik aber wurde von Hoch und Niedrig im Familienkreise geübt. In England, welches um 1600 besonders in der Kammermusik an der Spitze aller europäischen Länder stand, wurde die Erziehung eines Jeden für unvollständig gehalten, der nicht bei der Violenmusik mitwirken, die Laute spielen oder beim Madrigal seine Stimme vom Blatt singen konnte. Samuel Pepys

liefert in seinem Tagebuch den Beweis, daß dies selbst zu Karls II. Zeit noch üblich war. Nach des Tages Last und Mühe versammelte sich die Familie, die Instrumente wurden hervorgeholt, und jedes Mitglied nahm an der Aufführung teil. Man musizierte um der Musik willen, nicht um sich auszuzeichnen, deshalb finden wir auch in der frühen Zeit keine Solostücke für Violen, sondern nur die zwei- bis sechsstimmigen Concerts (Ensemblestücke) und „Fantasien", vielfach mit Begleitung einer kleinen Positivorgel. Thomas Mace spricht in seinem bedeutenden, doch oft so naiv-gemütvollen Werke Musick's Monument von dieser Zeit als einer im Verschwinden begriffenen, wenn er sagt: „Wir hatten unsere ernste Musik, Fantasien von 3, 4, 5 und 6 Stimmen zur Orgel, untermischt mit einigen Pavanen, Allemanden, ernsten und süß entzückenden Arien, welche alle, wie so viele pathetische Geschichten, rhetorische und sublime Unterredungen waren ... sie waren mir und anderen wie eine göttliche Begeisterung, unsere bösen Neigungen und Gemütsbewegungen unterjochend ... und machten uns himmlischer und göttlicher Einflüsse fähig". Die Absicht, diese schöne echte Hausmusik, welche meist nur geringe Anforderungen an die Technik der Ausführenden stellt, sowie die alten, sanften, wohlklingenden Instrumente wieder ins Leben zu rufen, veranlaßte Arnold Dolmetsch zur Begründung dieser Musikfeste. Das Bild der Hausmusik gewann dabei um so mehr an Leben, als die zehn Programme im wesentlichen von den Mitgliedern der Familie, nämlich Herrn Arnold und Frau Dolmetsch, zwei Töchtern und zwei Söhnen ausgeführt wurden, mit gelegentlicher Hinzuziehung von deren Schülern, unter denen Marco Pallis auf mehreren Streichinstrumenten und dem Cembalo, sowie Miles Tomalin auf der Blockflöte sich ganz besonders auszeichneten. Herr Dolmetsch spielt nicht nur alle Streich- und Tasteninstrumente, sondern auch die Laute und Blockflöte, Frau Dolmetsch ist eine sehr tüchtige Spielerin der Tenorgambe, und die Kinder — alle noch im jugendlichen Alter zwischen 14 und 20 Jahren — spielen alle mehrere Instrumente. Zu all diesen Vorzügen für sein Unternehmen besitzt A. Dolmetsch noch den, daß er ein sehr geschickter Instrumentenmacher ist, der in seiner mit den modernsten Mitteln ausgestatteten Werkstatt nicht allein alte Instrumente repariert, sondern auch „neue alte Instrumente" aller Art baut, wobei er wiederum von Frau und Kindern, seinem Schwiegersohn und einem Gehilfen tätig unterstützt wird. Durch die Verbindung all dieser Umstände stehen ihm also nicht allein die nötigen Instrumente, sondern auch die Spieler zur Verfügung, was bis jetzt nirgendwo anders der Fall war. — Was nun das Fest betrifft, so bestand es aus drei Bach-Konzerten, vier für altenglische Musik, und je einem für französische, deutsche und italienische. Da gab es denn soviel des Interessanten und Schönen, daß es unmöglich ist, es hier im einzelnen aufzuzählen und zu beschreiben. Die Bachschen Werke erfuhren durch die originalgetreue Ausführung eine neue Beleuchtung; und so war es denn sehr interessant, verschiedene Präludien und Fugen aus dem wohltemperierten Clavier auf dem Clavichord zu hören, für welches sie geschrieben sind, und das in bewunderungswürdiger Weise ihre Konturen hervortreten läßt. Wenn aber Dolmetsch in einer der von ihm so beliebten, manchmal sehr naiven, kleinen Anreden an das Publikum die altenglischen Fantasien u. a. mit den Worten einführt: „Hört sorgsam zu, vertieft euch in den Geist dieser Werke, dann geht hin und tut, was sie euch eingeben", muß man ihm wohl beistimmen, denn sie bestätigen vollkommen, was der alte Mace anno 1676 wie oben angeführt von ihnen sagt. Dies zeigt sich besonders in den großzügigen Werken von Wm. Byrd, Wm. Lawes und Rich. Deering. Viele haben freilich Ohren und hören nicht ... Sehr interessant waren die altenglischen und schottischen Melodien und Tanzstückchen des 16. Jahrhunderts für fünf Blockflöten, sowie Stücke für drei dieser Flöten von Purcell und von F. Couperin, ebenso alte Tänze für Laute, und schöne altenglische Lieder mit Lautenbegleitung. Aus dem französischen Konzert waren Stücke für sechs Violen von Attaignant, 1530, sowie eine Suite für Diskantviola, Gambe und Cembalo besonders bemerkenswert, und von deutschen Werken eine Suite für zwei Violinen, Viola da braccio, Basso di viola und Cembalo aus den „Pythagorischen Smids Fünklein" von R. J. Mayer, 1692; eine Suite für vier Violen von David Funck, 1677, die einen volkstümlichen Anstrich hat; eine hochinteressante Violinsonate von Joh. Jak. Walther, 1694,

und eine Sonate für Blockflöte, Violine, Gambe und Cembalo von Händel. Aus dem italienischen Konzert war wohl das bemerkenswerteste und bedeutendste Werk eine Tanzsuite für zwei Blockflöten, vier Violen und Continuo von Lorenzo Allegri, 1618, und eine Sonate für zwei Violinen, Viola, Tenorvioline, Violoncell, Violon und Cembalo von Tommaso Albinoni, sowie auch zwei hübsche Tanzstücke für Laute und Viola von Fabricio Caroso, 1580. Ein drittes Fest soll im August nächsten Jahres stattfinden. E. van der Straeten.

„Die Orgel als Kunstdenkmal" bildete auf dem diesjährigen Tag für Denkmalspflege zu Breslau einen seiner Hauptverhandlungsgegenstände bei der ersten Sitzung am 21. September in der Aula Leopoldina der Universität. Es erstatteten Bericht: Provinzialkonservator Landesbaurat Dr. Burgemeister (Breslau) über „den Orgelprospekt, seine Einfügung in den Kirchenraum und seine Erhaltung", Prof. Dr. Gurlitt (Freiburg i. Br.) über „den musikalischen Denkmalswert der alten Musikinstrumente, insbesondere der Orgeln" und Kirchenmusikdirektor Prof. Biehle (Bautzen-Berlin) über „Die Orgel und die Denkmalspflege". Hierbei brachte Prof. Gurlitt auf Grund seines Berichts die folgende Entschließung ein, die von der Versammlung widerspruchslos angenommen wurde: „Der 19. Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz zu Breslau empfiehlt auf Grund einer entsprechenden Entschließung der Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, die vom 27. bis 30. Juli d. Js. über 500 Organisten, Orgelbauer, Komponisten, Vertreter der Musikwissenschaft, Pädagogen und Geistliche beider Konfessionen aus allen Teilen des Reichs und aus dem Ausland vereinigte, die sachverständige Erhaltung, Pflege und Aufzeichnung auch musikgeschichtlicher Kunstdenkmäler nach den heute geltenden allgemeinen Grundsätzen des Denkmalschutzes und lenkt dabei im öffentlichen Interesse die Aufmerksamkeit der kirchlichen und staatlichen Organe von Denkmalpflege und Heimatschutz auf den hohen, nicht nur künstlerischen, kunst-, kulturgeschichtlichen und volkskundlichen, sondern auch musikalischen und musikwissenschaftlichen Denkmalswert der alten Musikinstrumente, insbesondere der Orgeln von klangtypischer Bedeutung".

Zu A. Koczirz' Aufsatz im August/September-Heft, S. 636f. kann mitgeteilt werden, daß ein (vollständiges) Exemplar der Titelauflage von E. Reusners „Erfreulicher Lauten-Lust" vom Jahre 1697 auch in der Sammlung alter Musikdrucke des Heyer-Museums zu Köln vorhanden ist.

Kataloge

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35. Auktions-Katalog CXII. Autographen. Enthaltend die Sammlungen Duncker, Wagner, von Reichel u. a. m. (30. Sept.—2. Okt.) [II. Musik. Theater. Bildende Kunst. Nrn. 860—1143; Briefe von Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner usw.]

K. F. Koehlers Antiquarium, Leipzig — Oskar **Gerschel**, Stuttgart. Büchertisch: Auswahl antiquarischer Bücher. Bücher Nr. 5. Herbst 1926. [Nr. 1344—1597 Musik.]

Oktober	Inhalt	1926

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zweites Heft 9. Jahrgang November 1926

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Trouvèrelieder und Motettenrepertoire

Von

Friedrich Gennrich, Frankfurt a. M.

X.

Rayn. 1877 = Mot. [1138a].

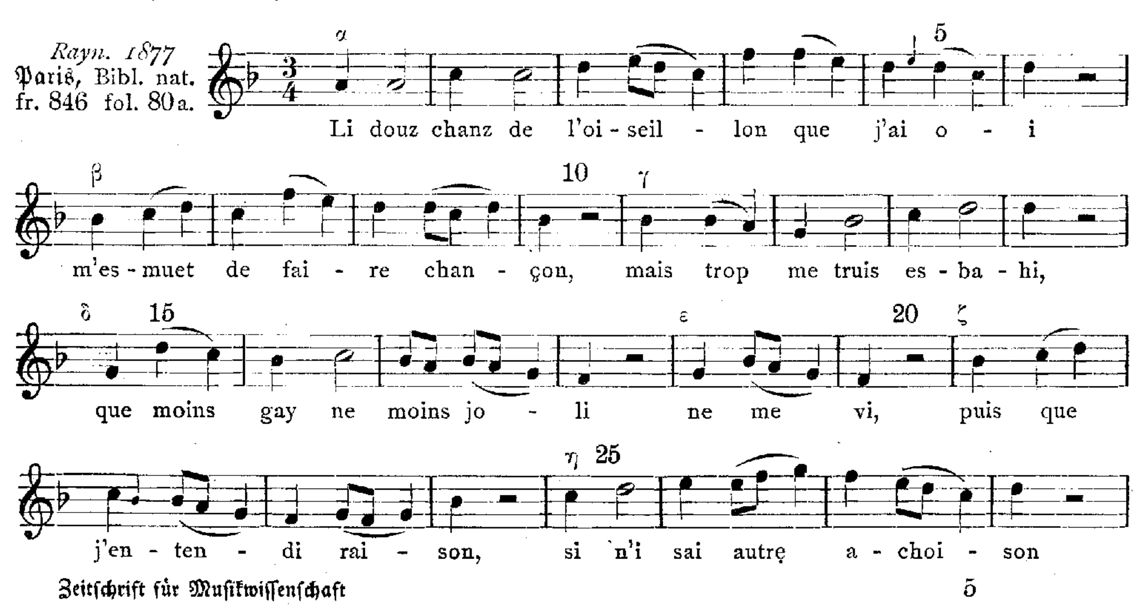
Das Lied Rayn. 1877 Li douz chanz de l'oiseillon | que j'ai oï ist anonym in der Hs. O = Paris, Bibl. nat. fr. 846, fol. 80a überliefert.

Das einstrophige Lied hat den Bau:

musikalisch:	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π
textlich:	$a_7\,b_4$	a_7	b_7	b_7	b_3	a_7	a_7	$a_7\,b_3$	b_7	$a_7\,b_3$	b_7	a_5	b_7	b_7	b_7	a_8

Textausgabe des Liedes von Jeanroy et Långfors, gedr. in Archivum romanicum III, 1919, 8.

Als Motette mit Tenor kommt das Lied nicht vor (vgl. Ludwig, AfM V, 1923, 191, Anm. 3).





XI.

Rayn. 1641 = Mot. [1138b].

Das Lied Rayn. 1641 Douce seson d'esté | que verdissent cil bois ramé ist anonym nur in der Hs. N = Paris, Bibl. nat. fr. 845, fol. 184a überliefert.

Das einstrophige Lied hat den Bau:

musikalisch: α β γ δ ϵ ζ η_1 η_2 θ ι κ λ μ ν

textlich: a_6 a_8 $\overbrace{b_3\,b_3}$ a_6 b_{10} a_4 a_5 a_5 $\overbrace{b_9\,a_4}$ a_5 $\overbrace{b_6\,a_6\,a_2}$ a_7 $\overbrace{b_5\,c_4}$ $\overbrace{c_7\,b_5}$

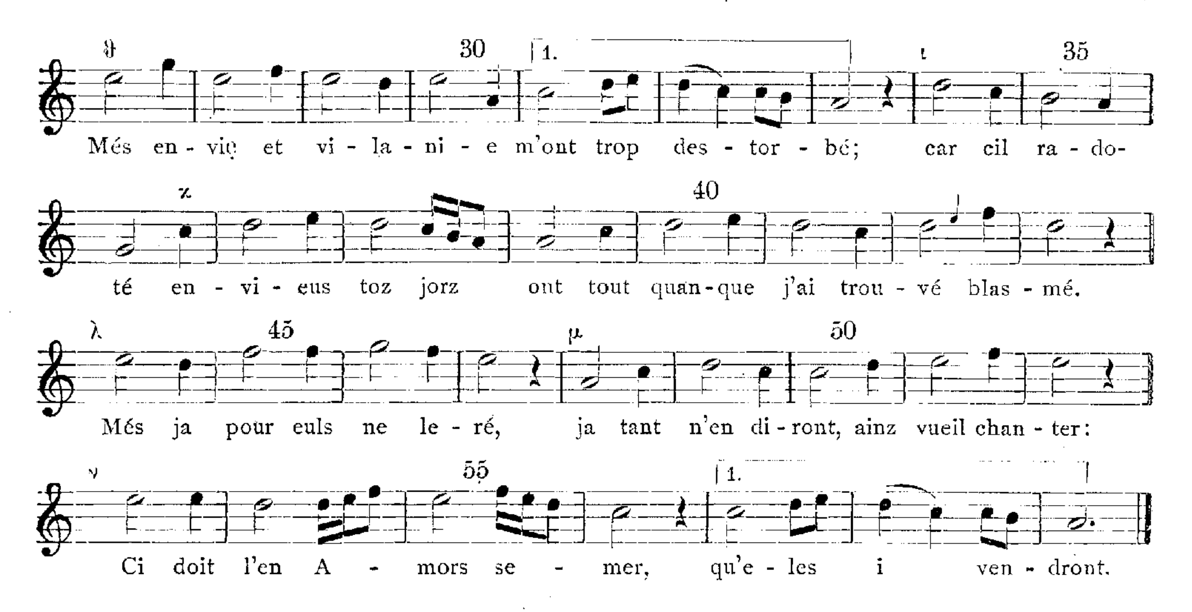
Textausgabe des Liedes: Spanke, Eine altfranzösische Liedersammlung, gedr. in „Romanische Bibliothek", Nr. 22, Halle 1925, 254.

Als Motette mit Tenor kommt das Lied nicht vor. Die beiden letzten Verse:

Ci doit l'en Amors semer,
qu'elles i vendront

sind anscheinend ein Refrain.





XII.

Rayn. 197 = Tenor der Doppelmotette [888—889].

Das Lied Rayn. 197 Orendroit plus qu'onques mais sont li mal d'amer plaisant ist anonym in der Hs. R = Paris, Bibl. nat. fr. 1591, fol. 64 bis v° (mit völlig korrekter mensuraler Notation!) überliefert (vgl. Faksimilebeilage). Neben dieser Überlieferung findet sich das Lied noch in der Texthandschrift J = Oxford, Bodleiana, Douce 308, fol. 171a (Text gedr. Steffens, Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 98, 1897, 69.

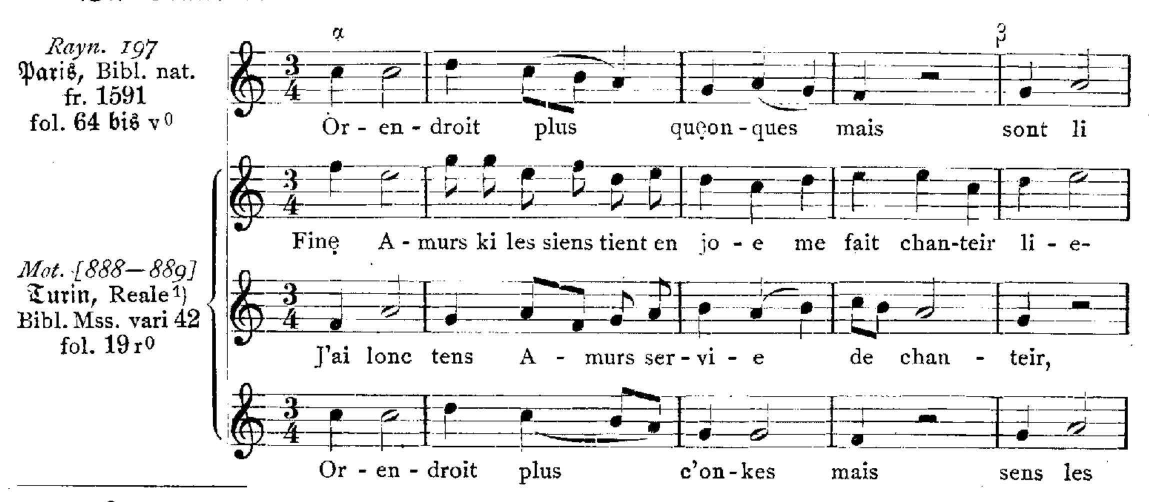
Das fünfstrophige Lied hat den Bau:

musikalisch:	α	β	α	β	γ	$δ_1$	ε	ζ	η	$δ_2$	ε
textlich:	a_7	b_7	a_7	b_7	c_5	c_7	d_4	d_7	c_7	c_7	d_4

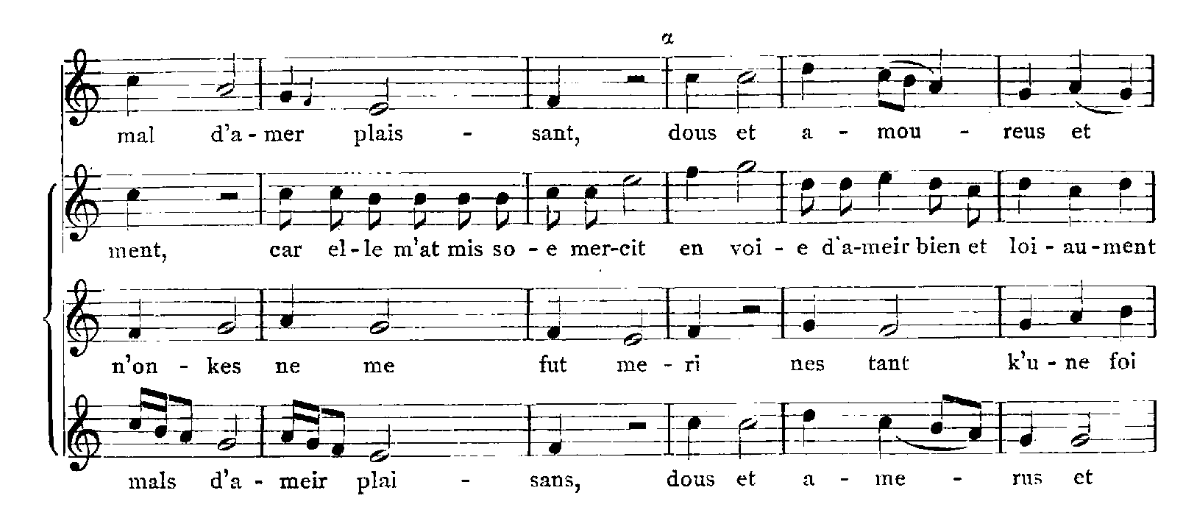
Die dreistimmige Tripelmotette [888—889], deren Triplum [888] Fine Amurs ki les siens tient, deren Motetus [889] J'ai lonc tens Amurs servie beginnt, benutzt als Tenor das Lied Rayn. 197 Orendroit plus c'onkes mais und wird in der Hs. Tu = Turin, Reale Bibl. Mss. Vari 42, fol. 19r° (vgl. Ludwig, AfM V, 1923, 205) überliefert.

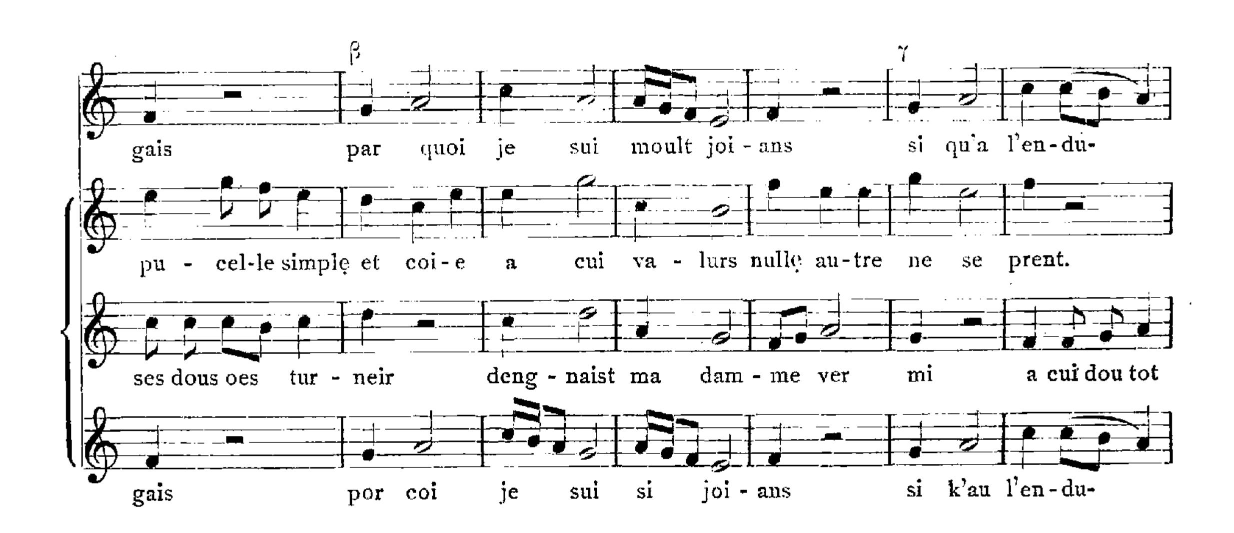
Diese Motette ist zweistimmig auch in einem verschollenen Fragment aus Arras bekannt geworden (vgl. Ludwig, AfM V, 1923, 215).

Die Stücke lauten:



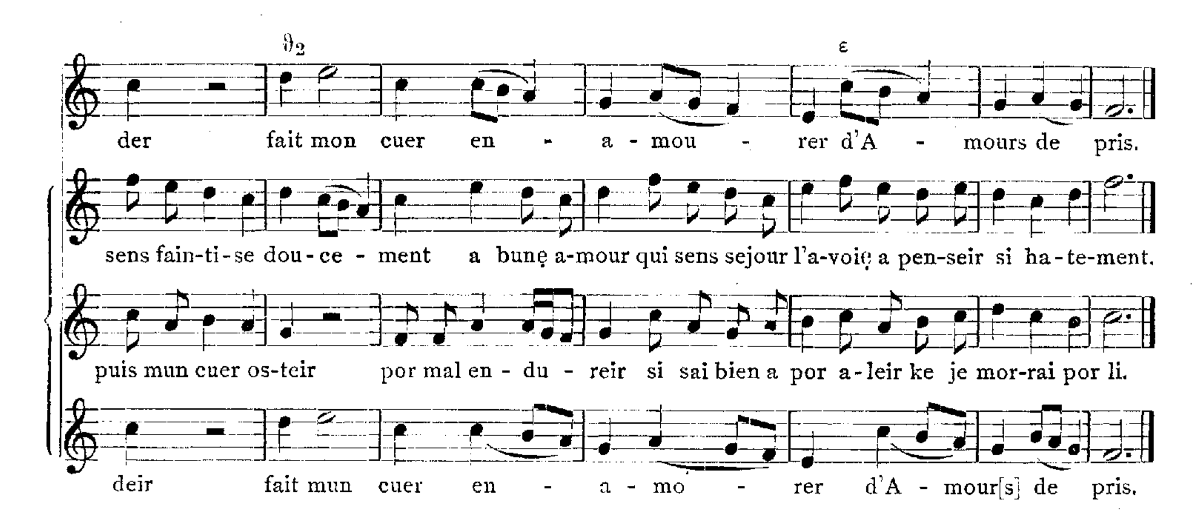
1 Die Lesart der Hs. Tu verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Prof. Ludwig.


α
mal d'a - mer plais - sant, dous et a - mou - reus et
ment, car el - le m'at mis so - e mer-cit en voi - e d'a-meir bien et loi - au - ment
n'on - kes ne me fut me - ri nes tant k'u - ne foi
mals d'a - meir plai - sans, dous et a - me - rus et


β γ
gais par quoi je sui moult joi - ans si qu'a l'en - du-
pu - cel - le simplȩ et coi - e a cui va - lurs nullȩ au - tre ne se prent.
ses dous oes tur - neir deng - naist ma dam - me ver mi a cui dou tot
gais por coi je sui si joi - ans si k'au l'en - du-


ϑ1 ε
rer me fait et rirȩ et chan - ter et estrȩ a - mis
Tant est sagȩ et plai - sans a to - te gens ke do so - ve - nir de sun cors gent;
me fait a - mur pen - seir. Las por coi l'ain cant on - kes en li ne pous tro-
rer me fait et rirȩ et chan - teir et estrȩ a - mis





XIII.

Rayn. 505 = Mot. [891].

Das Lied Rayn. 505 Quant la saisons desirée | est entrée wird in den beiden Hss. O, fol. 124d (vgl. Faksimilebeilage) und V = Paris, Bibl. nat. fr. 24406, fol. 60a beidemal anonym überliefert. Ohne Notation steht es noch in den Hss. U, fol. 121v° (vgl. Faks.-Ausg. des Chansonnier de St. Germain) und in Hs. J, fol. 161d (Text gedr. von Steffens, Archiv 97, 1896, 303) und die erste Strophe auch im Roman du Cheval de Fust.

Das fünfstrophige Lied hat den Bau:

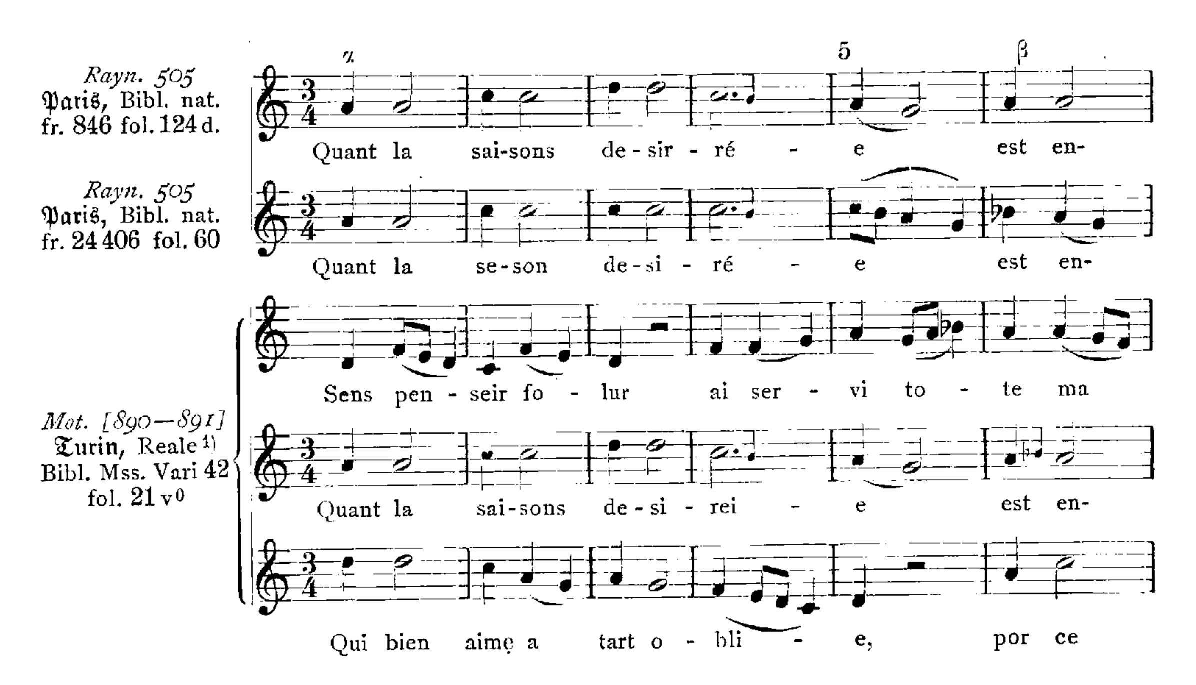
musikalisch:	α	β	γ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ
textlich:	a_7⌣	a_3⌣	b_5	a_7⌣	a_3⌣	b_5	b_5	a_5⌣	c_7	c_7	c_5.

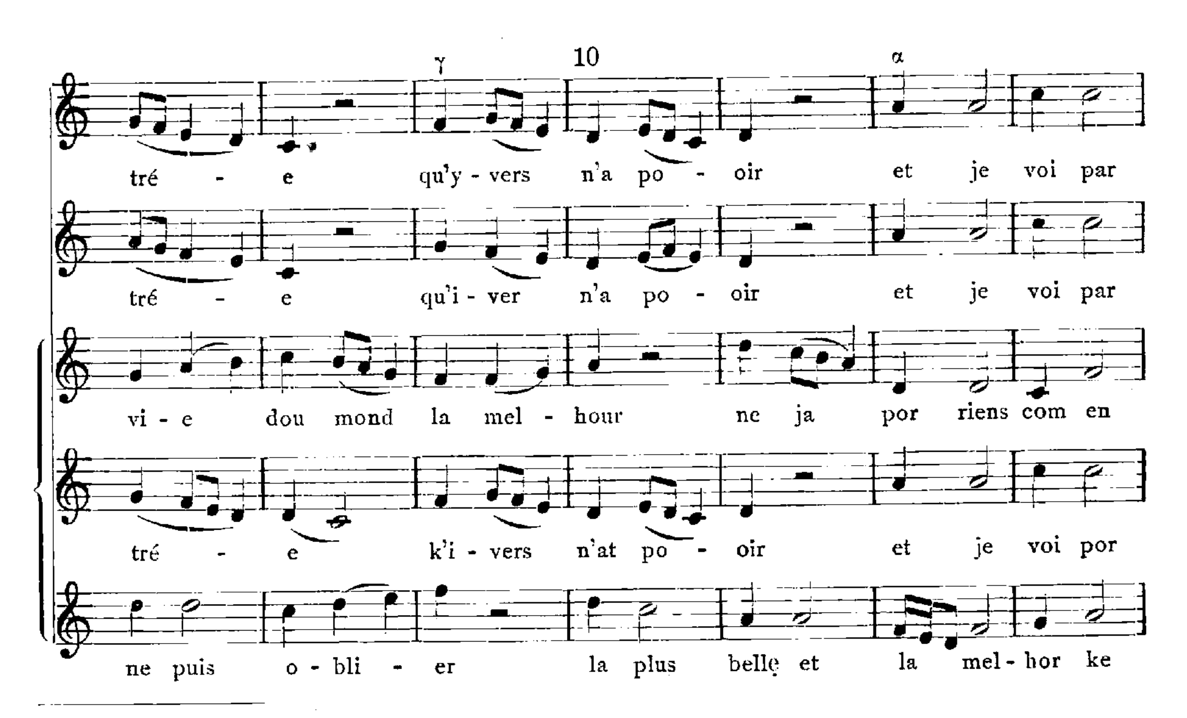
Der Motetus [891] Quant la saisons desireie | est entrée bildet mit dem Triplum [890] Sens penseir folur aì servi tote ma vie und dem Tenor: Qui bien aime a tart oblie eine dreistimmige Tripelmotette, die die Hs. Tu, fol. 21v° über-

liefert (vgl. Ludwig, AfM V, 1923, 205). Der Tenor ist motettenartig gebaut und beginnt mit dem tertlich recht verbreiteten Refrain:



Die Stücke lauten:





1 Die Lesart der Hs. Tu verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Prof. Ludwig.


15
β
γ 20
la vert pré - e la ro - sé - e sor l'er-
la ve[r]s pré - e la rou - sé - e seur la
di - e ne fe - rai re - tur cant je re - mir sa co-
la vert pré - e la ro - sé - e sor la
j'on - kes vis, si com - m'est a - vis. Ai - mi! tot mi


δ
25
ε
he pa - roir; lors sent main et soir un mal qui m'a-
flour pa - roir; lors sent main et soir un mal qui m'a-
lur lor moi sem - ble k'el - le ri - e par dou - chur
flur pa - roir lors sens main et soir unc mal ki m'a-
pen - seir sunt a li et se - ront tos dis tant com



XIV.

Rayn. 1256 = Tenor von Mot. [898–899].

Das Lied Rayn. 1256 Dehors Compignes l'autr' ier, | sous, per moi desduire alai ist in der Hs. J = Oxford, Bodleiana, Douce 308, fol. 213c (Text gedr. bei Bartsch, Romanzen und Pastourellen, S. 155) überliefert. Die Hs. ist als Texthandschrift angelegt, so daß die Notation hier fehlt.

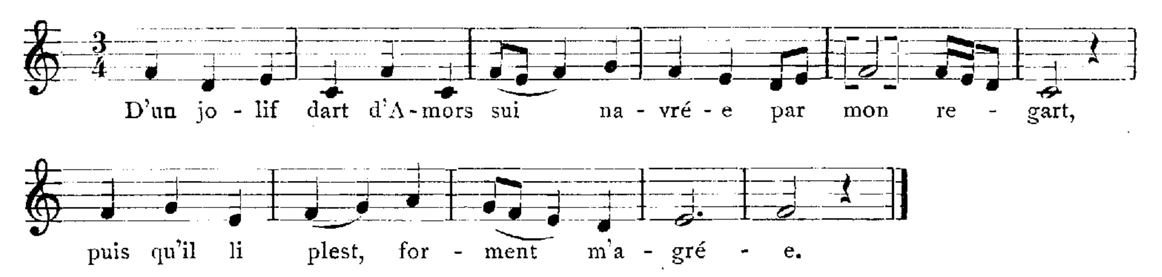
Das zweistrophige Lied hat den Bau:

musikalisch: [α β α β γ δ ϵ_1 η ϵ_2]
textlich: a_7 b_7 a_7 b_7 c_7 c_7 $d_{8\smile}$ $D_{9\smile}$ $D_{8\smile}$

Die beiden letzten Verse bilden einen bekannten Refrain, der im Roman de Renart le Novel V. 7030 nach der Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 25566, fol. 168b wie folgt lautet:



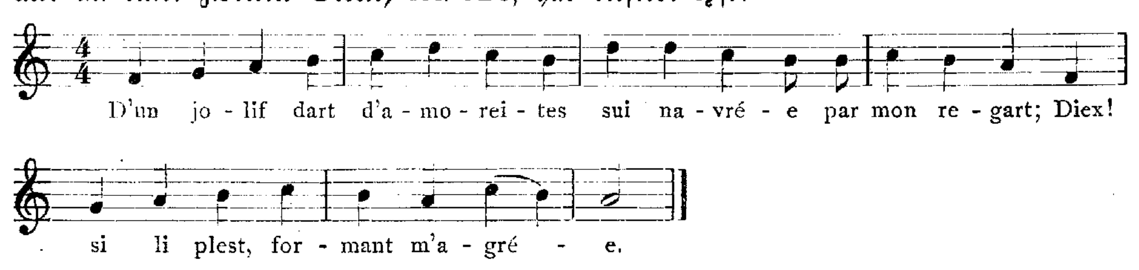
Die Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 372, fol. 18c hat abweichend:



Die am wenigsten zuverlässige Hs. Paris, Bibl. nat. fr 1593, fol. 18r° hat:



und an einer zweiten Stelle, fol. 51c, hat dieselbe Hs.:



Die Motette [898—899], Triplum [898] De mes Amours sui souvent repentis; Motetus [899] L'autr'ier m'estuet venue volentés benutzt als Tenor das Lied Rayn. 1256 Dehors Compigne l'autr'ier, sous, par moi desduire alai (vgl. Aubry, Recherches sur les „Tenors“ français, Paris (1907) 13ff. Die Motette ist in der Hs. Mo, fol. 371r° erhalten und lautet (Text gedr. Rayn. Mot. I, 279):



Mt. 898—899
Montpellier, Bibl. de l'Ecole de Méd. H. 196 fol. 371 r°
5
De mes A - mours sui sou-vent re - pen - tis, més A-
L'au - tr'ier m'es - tuet ve - nu - e vo - len - té's
DE FORS COM-PIE - GNE L'au - tr'ier, sous. per
10
mours ne mi laist per - se - ve - rer. L'au-tr'ier a - loi - e tris-tres et pen-
de mes A - mours et mes chan - sons lais - sier. mais bone a-
moi des - du i re a - lai: en un trés jo - lit ver-
15
sis lés un bos - quet pour mes maus ou - bli - er:
mour, en qui maint ho - nes - tés ne se veut pas en-
gier u - ne tou - se - te tro - vai, chan - tant
20
plus dou - ce - ment que se - rai - ne de mer chan - tant
se - ment de - lai - er: si m'a do - né cau - se de
et me - lo - di - ant et d'un si sa - ve - rous ta-



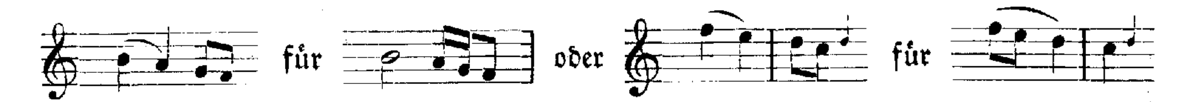
Dasselbe Lied wird unter Voranstellung des Refrain auch als Tenor für die Motette [896–897], Triplum [896] Par une matinée, el moys joli d'avril; Motetus [897] O clemencie fons verwandt. Diese Motette wird in Hs. Mo, fol. 355 v° (frz. Text gedr. Rayn., Mot. I, 266) überliefert.

Die beiden musikalischen Fassungen des Liedes als Tenor stimmen bis auf kleine Varianten überein.

Die Parallelen haben eine weitgehende Übereinstimmung von Lied und Motette ergeben, die um so auffallender ist, als die Stücke von den verschiedensten Hss. überliefert werden. Wenn die einzelnen Fassungen vielleicht in der einen oder anderen Ligatur, die im einen Falle drei, im andern nur zwei Noten umfaßt, in der Verteilung der Noten im Takt, also etwa:

---

1 Der in [ ] zugesetzte Text stammt aus der Hs. Oxford, Bodleiana, Douce, fol. 213c.



oder in der Auflösung einer plica, z. B. in voneinander abweichen, so sind das lediglich kleine Verschiedenheiten in der Auffassung der Schreiber, die für das Wesen der Komposition ohne Belang sind.

Die wenigen größeren Abweichungen erstrecken sich auf fehlerhafte Überlieferung, wie in VI, auf verschiedene Vorlagen, wie in VIII, vielleicht auch auf eine gewisse Tendenz, von der unten die Rede sein soll, wie in IV.

Bei alledem sprechen aber die oben abgedruckten Proben für die Vorzüglichkeit der Überlieferung der altfranzösischen Musikdenkmäler, die wir der hohen Stufe, auf der die musikalisch gebildeten Schreiber standen, verdanken.

Wie steht es nun mit der Frage der Priorität von Lied und Motette?

Bei IV und V ist eine sichere Quelle für die Motette in einer Ausschnitts- bzw. einer Ersatzkomposition, einem Teil einer größeren liturgischen Komposition, einwandfrei nachgewiesen worden. Die Priorität muß in diesen beiden Fällen unbedingt der Motette zugesprochen werden: es liegt hier eine vorhandene ältere Komposition vor, der ein Textdichter später einen mehr oder weniger geschickten Text untergelegt hat.

Aber es erhebt sich die Frage, ob auch ohne das Bekanntsein einer musikalischen Quelle die Frage der Priorität entschieden werden kann. Die zwei Fälle mögen zu ihrer Lösung dienen.

Was ergibt sich aus einer Betrachtung des Text- und Melodiebaues?

Bei IV hat der französische — z. T. auch der lateinische — Textdichter den vorhandenen musikalischen Bau der Vorlage geschickt ausgenützt, indem er einen lai-artig gebauten Text, d. h. einen Text, dessen Abschnitte bis auf die abschließende Cauda — wie in der Sequenz — vollkommen symmetrisch durchgebildet sind, dem Gegebenen untergelegt hat.

Wer nur den neufranzösischen Text kennt, würde nicht zögern, das dreistrophige Lied für eine unbeeinflußte Konzeption zu halten; aber die mitüberlieferte Melodie entscheidet dagegen: die vollkommen verschieden ausgestaltete Melodiestruktur der symmetrischen Textabschnitte weist eine solche Annahme zurück. Allerdings hat der altfranzösische Dichter — vielleicht auch nur der Notenschreiber der Hs. Roi? — den fünften Abschnitt gleich dem sechsten gemacht, was die Vorlage nicht kennt. Darin zeigt sich jedenfalls die Tendenz des Lai, nämlich Symmetrie in Text und Melodie, die natürlich der Motette, soweit sie Anlehnung an alte Quellen verrät, fremd ist.

Bei V ist der Strophenbau, trotz der Verwendung der Echoreime, infolge der recht willkürlich langen Reimzeilen ein so wenig liedhafter, daß auch die drei überlieferten Strophen darüber nicht hinwegzutäuschen vermögen. Dementsprechend kennt die Melodie keinerlei Wiederholung von Melodieabschnitten, weder am Anfang noch an sonst einer Stelle; eine Erscheinung, auf die sogar die Kanzone nicht verzichtet.

Bei den übrigen Parallelen ist keine musikalische Quelle bekannt geworden, trotzdem dürfte nach den oben auseinandergesetzten Gesichtspunkten für I, III, VI, VII, IX und X die Priorität der Motette anzunehmen sein.

Bei I würde der ziemlich regelmäßige Textbau an eine Priorität des siebenstrophigen Liedes denken lassen, wenn zu dieser Regelmäßigkeit des Textes nicht ein vollkommen verschiedenartiger Melodiebau träte. Der an die Rotrouange erinnernde Eingang hat für die vier gleichen Verspaare, die sehr wohl als Stollen und Gegenstollen gelten könnten, vollkommen verschiedene Melodien.

Bei VI ist zwar wieder eine gewisse Regelmäßigkeit im Text vorhanden: es kommen ein Zweisilber, ein Viersilber, männliche und weibliche Fünf- und Siebensilber vor, die sogar z. T. in einer gewissen Reihenfolge auftreten, dagegen lassen die zugehörigen Melodieabschnitte keinerlei Beziehungen, die auf eine Liedform schließen ließen, erkennen.

Ein recht buntes Bild aller möglichen Versarten zeigt VII; auch hier kann von einer Liedstruktur keine Rede sein.

Von allen bisher besprochenen Stücken hat IX den regelmäßigsten Textbau: nur Sechssilber. Dem Reimschema nach zu urteilen, müßte man etwa die drei ersten Verse als Stollen, die drei darauf folgenden gleichgebauten als Gegenstollen bezeichnen. Dem widerspricht aber der Melodiebau, der auf den Textbau keinerlei Rücksicht nimmt.

Wesentlich anders liegen die Dinge bei den übrigen vier Stücken. Während bei den besprochenen Fällen gelegentlich wohl auch ein Melodieabschnitt wiederholt wurde, treten in den Stücken II, VIII, XII und XIII die Wiederholungen planmäßig auf, Wiederholungen, an denen man eine bewußte Struktur der Liedform erkennen kann.

Bei II begegnen wir gleich am Anfang zwei gleichgebauten zehnsilbigen Reimpaaren, denen eine sich wiederholende Tonreihe $\alpha\ \beta$ entspricht. Es folgt dann ein weiterer Zehnsilber mit einer neuen Tonreihe, die gewissermaßen die Verbindung mit dem letzten Teil herstellt. Dieser Teil besteht wieder aus zwei zehnsilbigen Reimpaaren, denen nun zwar keine genaue Wiederholung der Melodie entspricht, die aber trotzdem so viel Gleiches aufzuweisen haben, daß diese Übereinstimmung nicht zufällig sein kann. Das erste Reimpaar hat die Melodie $\delta\ \epsilon\ \delta\ \zeta$,
das zweite $\theta\ \epsilon\ \delta\ \zeta$,
es weichen also nur die beiden Anfänge δ und θ ab. Die ganze Strophe hat demnach den recht regelmäßigen Bau:

$$\begin{array}{ccccccccc} \alpha & \beta & \alpha & \beta & \overset{\gamma}{a} & \underline{\delta\ \epsilon} & \underline{\delta\ \zeta} & \underline{\theta\ \epsilon} & \underline{\delta\ \zeta} \\ a & b & a & b & & a & c & a & c. \end{array}$$

Dieser Bau ist durchaus liedhaft und widerspricht der oben betrachteten Motettenstruktur durchaus. Von dem Stück ist bisher keine musikalische Quelle nachgewiesen worden, und selbst wenn es der Fall wäre, so würde ein derartig regelmäßiger Bau unbedingt eine fremde Beeinflussung vermuten lassen. Wir dürfen deshalb das Lied mit seinem Stollen und Gegenstollen und seinem Abgesang, der sich wieder in eine Überleitung und einen Wiederholungsteil gliedert, als das primäre, die Motette als sekundär ansehen. Vom Standpunkt der Motette aus gelangt man zu demselben Ergebnis: der nicht modal rhythmisierte Tenor mit einer auffälligen Bezeichnung, die nicht dem gebräuchlichen Tenor-Repertoire entstammt, kennzeichnen den Tenor als später hinzugefügt (vgl. Ludwig, Rep. I. 335).

Die Wiederholung im Abgesang hängt bei den Rotrouengen und den Strophenformen mit „festem Bau" mit dem bekanntlich vom Chor gesungenen Refrain, dessen Melodie vorweg genommen wird, zusammen [1]. Man sollte also in den beiden letzten Verszeilen des Liedes einen Refrain erblicken. Das dreistrophige Lied läßt einen Refrain nicht erkennen, denn jede Strophe endigt anders. Wenn aber trotzdem die erste und die letzte Zeile der ersten Strophe mehrfach als Refrain überliefert sind, so kann der Refrain der Motette entnommen sein, die als „motet enté" d. h. als Dichtung, die zwischen die Teile eines Refrain eingeschoben wurde, betrachtet werden, denn dem Lied ist eine solche Refrainverwendung unbekannt.

Ähnlich ist die Anlage bei VIII: zwei siebensilbige Verspaare mit gleicher Melodie als Stollen und Gegenstollen, ein Siebensilber mit besonderer Tonreihe als Überleitung, und als Abgesang ein Siebensilber mit einer Melodie, die aus dem Ende von α und dem Anfang von β_1 besteht, weiter ein Siebensilber mit neuer Tonreihe, dann ein Siebensilber mit der Tonreihe β, und als Abschluß ein Siebensilber mit einer Melodie, die das Ende von α und den Anfang von β_2 benützt. Also:

$$\begin{array}{ccccccccc} \alpha & \beta & \alpha & \beta & \overset{\gamma}{b} & \underbrace{(\alpha\ \beta)_1} & \delta & \beta & \underbrace{(\alpha\ \beta)_2} \\ a & b & a & b & & a & a & b & b \end{array}$$

Auch dieser Melodiebau ist keineswegs aus dem Boden der Motette hervorgewachsen. Da bisher keine Fassung mit Tenor bekannt geworden ist, kann es fraglich erscheinen, ob hier überhaupt eine Komposition vorliegt, die als Motette Benutzung fand.

Die beiden letzten Fälle gehören einer späteren Zeit an. Die Motetten der Hs. Turin verlassen bereits den früher allein gepflegten Brauch der liturgischen Tenores; sie greifen auf das Lied zurück. Es unterliegt deshalb gar keinem Zweifel, daß in diesen Fällen dem Lied die Priorität zugesprochen werden muß. Das ist bei XII der Fall, wo das Lied als Tenor erscheint, das ist auch für XIII anzunehmen, wo das Lied als Motetus verwandt wird.

Die Probe aufs Exempel kann Mot. [300] geben.

XV.

Mot. [300] = Rayn. 2043a.

Der **Motetus** [300] Uns maus savereus et dous bildet mit dem **Triplum** [299] Boine Amours mi fait chanter liement und dem **Tenor** Portare (aus M 22: *Alleluya. Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera, que sola fuisti digna portare regem celorum et dominum* (vgl. Ludwig, Rep. II, 39ff.) die Doppelmotette [299-300] des ersten Nachtrags des 7. Faszikels der Hs. Mo (Text gedr. bei Rayn., Mot. I, 257; vgl. Ludwig, Rep. I, 456).

Die Doppelmotette lautet:

---

[1] Vgl. Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge, Halle 1925, S. 34.


Mot. [299—300]
Montpellier,
Bibl. de l'Ecole
de Méd. H. 196.
fol. 339r⁰
Boine A - mours mi fait chan - ter li - e-
Uns maus sa - ve - reus et dous, qui m'a
PORTARE.
ment et un douch a - le - ge - ment es - pe - rer,
de chan - ter es - pris, et A - mours a qui sui
et si me fait tor - men - ter molt sou - vent, car je ne puis
tous com ses fins loi - aus a - mis, ma
a - ve - nir ne jo - ir a che - li qui tous li mons
si trés dou - ce - ment pris que n'en quier a - le - ge-



Der Motetus hat hier abweichend von der Regel einen Bau von:

musikalisch:	α	β	α	β	γ	δ	ε	γ
textlich:	a_7	b_7	a_7	b_7	b_7	c_7	c_3	C_7,

der in allen Stücken der Liedform entspricht. Der letzte Vers könnte infolge seiner pointenhaften Art sehr gut einen Refrain darstellen. Allerdings vermag ich ihn anderweitig noch nicht nachzuweisen. Wir hätten dann eine virelaiartige Balladenform vor uns, die einen Stollen α β und einen Gegenstollen α β kennt, an den sich ein Strophenabschluß γ δ ε und an diesen wieder der auf einen Vers verkürzte Refrain γ anschließt. Die gleiche Form hat auch das Lied Rayn. 1406 Chanter me fait Amours et resjöir . . .[1].

Eigentümlich ist die Behandlung des Tenor. Die Noten der Durchführungen sind zwar dieselben geblieben, jedoch sind diese selbst rhythmisch vollkommen voneinander verschieden. Auffallend ist, daß die erste Durchführung a_1 in Takt 12 mit dem Abschluß der drei ersten Verse des Motetus zusammenfällt; desgleichen die zweite Durchführung a_2 in Takt 24 mit dem 6. Vers, und die etwas verkürzte dritte Durchführung a_3 mit den beiden letzten Versen des Motetus. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Motetus die sonderbare Behandlung des Tenor erzwungen hat.

Auch hier ist die Unregelmäßigkeit des Tenor eine Erscheinung, die wir bereits bei Mot. [820] beobachten konnten.

Leider ist das Lied, das in Raynauds Bibliographie unter 2043a einzuordnen ist, in keinem uns bekannten Chansonnier überliefert.

Die Untersuchung hat also ergeben, daß von den älteren Stücken nur in einem Fall — bei II — dem Lied die Priorität zuerkannt werden kann. Das führt uns zu einer andern Frage, nämlich der der Mehrstrophigkeit.

Die Mehrstrophigkeit ist ein typisches Merkmal des Liedes, und Lieder mit nur einer Strophe gehören zu den Ausnahmen; umgekehrt bei der Motette, bei der die Entstehung aus melismatischen Clausulae, Ausschnitts- oder Ersatzkompositionen u. dgl. die Mehrstrophigkeit gewissermaßen ausschließt.

Als eine Art Kontrafaktum können die beiden Stücke V und VI betrachtet werden. Ernoul le Viel de Gastinois hat zu einer bestehenden Melodie französische — ebenso wie ein unbekannter lateinischer Dichter lateinische — Textworte verfaßt,

[1] Vgl. Gennrich, Zu den altfranzösischen Rotrouengen: gedr. in Zeitschrift für romanische Philologie 46 (1926), S. 340.

und Robert de Rains verfährt ebenso. In beiden Fällen sind die Motettenmelodien dazu benutzt worden, als Liedmelodien zu dienen; auch von diesen Liedern kennen die Lieder-Hss. keine Tenores, obwohl Motetten in denselben Hss. mit ihren Tenores überliefert werden.

Bei den übrigen Parallelen ist keine Quelle nachgewiesen. Da die betreffenden Stücke in Liederhandschriften ohne Tenor überliefert sind, müssen sie wohl auch als Lieder angesehen werden und es fragt sich nur, ob der Dichter der mehrstrophigen Lieder auch der Dichter und Komponist der Motette war. Es liegt kein zwingender Grund vor, zwei verschiedene Dichter anzunehmen, und so würden uns wenigstens ein paar Namen von Motettenkomponisten bzw. -dichtern auf diese Weise bekannt werden; denn alle Motetten sind uns — mit Ausnahme der Motetten Adam de la Halles in der Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 25566, die alle seine Werke enthält — anonym überliefert.

Einige dieser Dichter waren Geistliche, wie Richart de Fournival, der Moine de St. Denis; Ernoul le Viel dichtete einen „Lai Nostre Dame", könnte also auch zur Kirche in Beziehung gestanden haben. Bei Robert de Rains und Jehan Erart läßt sich in dieser Hinsicht nichts vorbringen.

Von den erwähnten französischen Dichtern ist nur Richart de Fournival urkundlich nachweisbar. Die Motetten [526] und [820] sind vor etwa 1255 anzusetzen, in welche Zeit etwa der Tod des Richart de Fournival, der seit 1246 Kanzler der Kirche von Amiens ist, fällt.

Was nun die Übertragung der Trouvère-Lieder, wie sie auf Grund der mehrstimmigen Motetten gefordert wird, anbelangt, so weicht sie nur an ganz wenig Stellen von der nach der modalen Übertragungstheorie geübten Praxis ab.

Bei der Wahl der Modi herrscht keine Meinungsverschiedenheit: wo erster und wo zweiter Modus nach der Verteilung der Ligaturen zu wählen ist, findet in den Motetten seine Bestätigung.

Bei weiblichen Reimen könnte man im Zweifel sein, ob Dehnung des vorletzten Taktes, d. h. der Note oder Notengruppe vor der weiblichen Endung zu einem ganzen Takt eintreten muß oder nicht, wie z. B. in II Takt 5. Doch ändert diese Frage an der Interpretation des Liedes weiter nichts und ist auch von recht untergeordneter Bedeutung. Wichtiger wäre vielleicht, zu fragen, wie in diesen gedehnten Takten Ligaturen und Konjunkturen zu übertragen sind: gilt die allgemeine Regel oder muß der Modus eingehalten werden, muß also die in XIII, Takt 7 wie gewöhnlich […] oder dem zweiten Modus gemäß […] übertragen werden? Die mensural aufgezeichnete Hs. Turin kann die Frage nicht entscheiden, da sie bereits ein späteres Stadium, das zwischen […] und […], bzw. […] und […] unterscheidet, repräsentiert. Da diese Unterscheidung erst seit dem ersten Nachtrag des 7. Faszikels von Mo zu beobachten ist (vgl. Ludwig, AfM V, 1923, 194, Anm. 2), so dürften die älteren Lieder noch modal nach alter Art, die neueren Lieder dagegen wohl in der späteren Art zu übertragen sein.

Die drei ersten Noten von III hätte man vielleicht […] statt […]

übertragen; aber bei näherer Prüfung des Textes hätte der natürliche Wortakzent die richtige Lösung nahe gelegt, wie auch in VII, Takt 13—16 die natürliche Lesung: contre le tens et la saison d'esté und der Vergleich mit Vers 2 einen vor einer Übertragung con-tre le tens et la sai-son d'es-té bewahrt hätte.

In IV, Takt 28f. hätte man vielleicht im Zweifel sein können, ob die Vokale a, e, o als oder als zu lesen wären. Gewöhnlich werden derartige Exklamationen gedehnt (d. h. im 5. Modus) deklamiert.

Zum Schluß sei noch auf die eigenartige Behandlung des Tenor in den Rondeau-Motetten und in der Motette [300], d. h. oben Nr. 15, aufmerksam gemacht. Welche Gründe werden wohl für diese Sonderstellung maßgebend gewesen sein? Es liegt auf der Hand, daß die Rondeauform, jene eigentümliche Art der Wiederholung derselben Refrainelemente, mit einem feststehenden, der Liturgie entnommenen Tenor, der auf die einzelnen Rondeauabschnitte natürlich keinerlei Rücksicht nehmen konnte, hinsichtlich der erlaubten Harmonien in Konflikt geraten mußte, wobei es einerlei ist, ob die Refrainmelodie entlehnt oder eigens für die Rondeau-Motette komponiert wurde. Sollte dem Rondeaubau im Motetus seine Eigentümlichkeit gewahrt bleiben, so mußte der Tenor sich nach dem Motetus richten, nicht umgekehrt, wie es bisher üblich war, der Motetus nach dem Tenor.

Es blieb also die Wahl, entweder einen neuen Tenor zu dem Motetus zu erfinden, oder, wollte man trotzdem den Tenor dem liturgischen Repertoire entnehmen, eine entsprechende Stelle zu suchen und hinsichtlich der Rondeaustruktur Konzessionen machen, nämlich die, daß man im Tenor einen parallelen Rondaubau einführte.

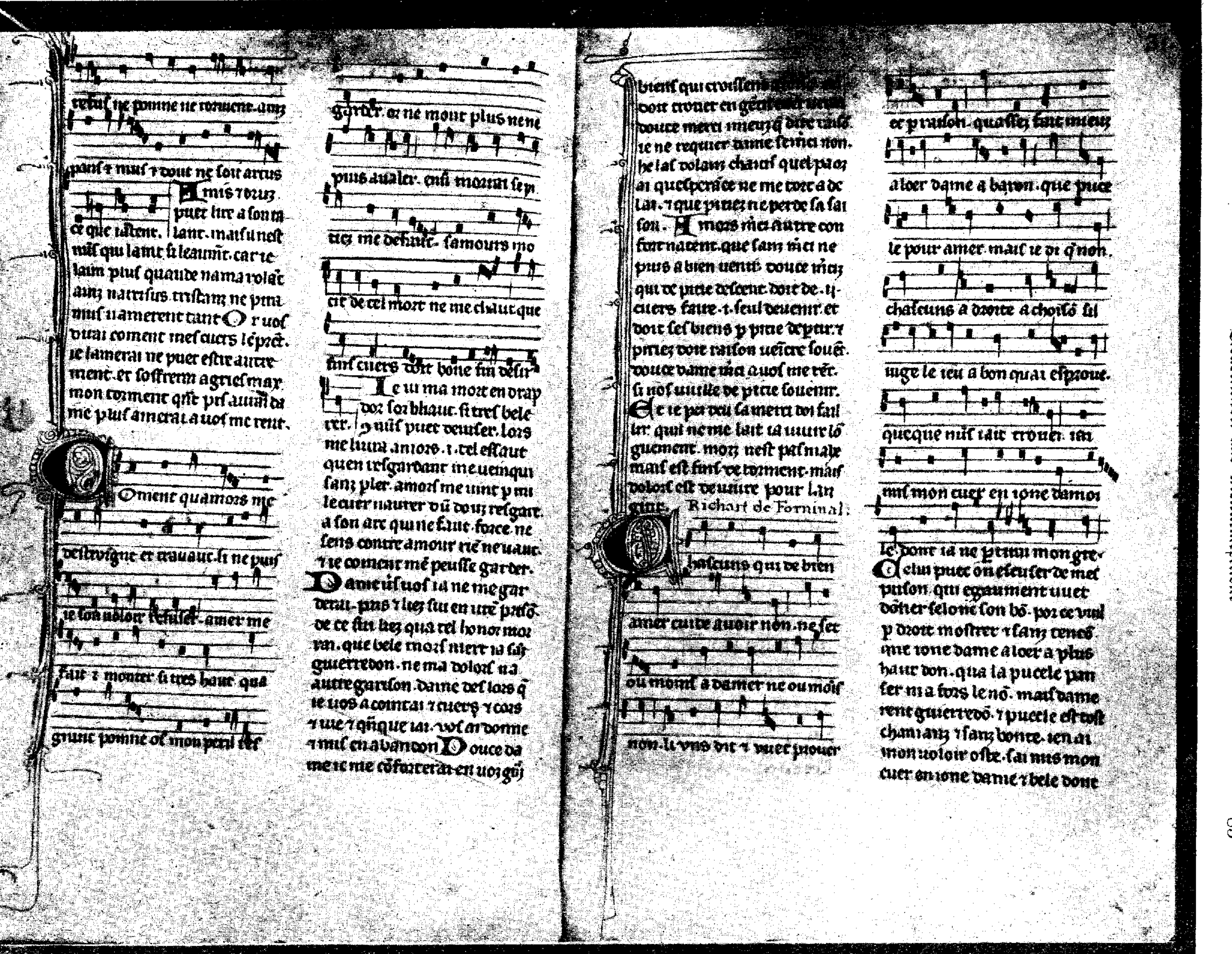
Man entschied sich für letzteres, wie die Überlieferung beweist: man entnahm z. B., wie oben auf S. 10 ausgeführt wurde, zu Mot. [161] dem ℣ Confitemini domino etc. acht passende Töne als Tenor und baute ihn parallel zu dem Motetus. Mit einer einzigen Ausnahme sind alle überlieferten Rondeau-Motetten derartig gebaut.

Ähnlich liegen die Dinge bei dem Tenor von Nr. 15: er folgt genau den Abschnitten der virelaiartigen Ballade und modifiziert die Werte der einzelnen Töne ganz nach dem Motetus.

Wenn in diesen Stücken auch noch, soweit es eben ging, liturgische Tenores beibehalten wurden, so geht doch daraus hervor, daß mit dem Eindringen von Liedern in das Motettenrepertoire die Komponisten zu Neuerungen gezwungen wurden, die schließlich zur Preisgabe der liturgischen Tenores führen mußten.

Berichtigungen.

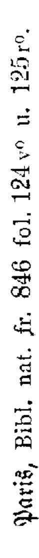
Lies S. 18, Takt 13 in Hs. Herenthals al statt ae; S. 24, Z. 19 von unten „eine" statt ein; S. 31, Takt 3 in Hs. Mo statt ; S. 34 streiche 190 nach Ecole de Médecine H 196; S. 38, Takt 16 setze hinter pres ein Semikolon.



Paris, Bibl. nat. fr. 846, fol. 30vo u. 31ro.

Français 1591

Paris, Bibl. nat. fr. 1591 fol. 64 bis v° u. 65 r°.



Paris, Bibl. nat. fr. 846 fol. 124vº u. 125rº.

Alessandro Scarlattis Opern und Wien

Von

Alfred Lorenz, München

Alessandro Scarlatti war zweifelsohne schon zu seinen Lebzeiten eine große Berühmtheit. Die Kunde von seinen fabelhaften Leistungen innerhalb seiner italienischen Heimat war auf der Höhe seines Lebens bis nach England hin gedrungen. Aber daß sich seine zahllosen Opern einer wirklich großen Verbreitung im heutigen Sinne erfreuten, kann man nicht sagen. Dies wird durch die Zusammenstellung sämtlicher bekannter Textbücher und Aufführungsorte Scarlattischer Opern bewiesen, die ich in meinem 1927 erscheinenden Werke „Alessandro Scarlattis Jugendoper" geben konnte.

In Wien beispielsweise haben diese Opern keinerlei festen Fuß fassen können, trotzdem ihr Schöpfer, wie aus den folgenden Ausführungen hervorgehen wird, sich schon in früher Jugend hoher Protektion am Kaiserhofe zu erfreuen hatte.

In einem Aufsatze der SIMG XII, S. 221, „Une collection de livrets d'opéras italiens (1669—1710) à la Bibliothèque de Gand", in welchem in musterhafter Genauigkeit die dort vorhandenen Libretti beschrieben sind, gibt Paul Bergmans unter Nr. 11 auch Kunde von einem Textbuche, dessen Autoren unbekannt seien. Herr Prof. Bergmans hatte die Freundlichkeit, mir Einsichtnahme in dieses Textbuch zu gewähren. Es ist unter dem Titel „Amor non vuol inganni" in Wien gedruckt und beweist, daß im Karneval 1681 in Wien auf Befehl der Kaiserin Eleonora eine Aufführung dieses Stückes stattgefunden hat.

Es war Brauch der damaligen Zeit, dem Textbuch ein Vorwort an den „Cortese Lettore" voranzuschicken, welches vom Verleger oder Theaterunternehmer, manchmal auch vom Dichter verfaßt, über die bisherigen Schicksale der Oper und meistens leider aber nicht immer, auch über die Autoren Aufschluß gibt. Denn es war damals noch nicht Sitte, die Namen von Dichter und Tonsetzer neben dem illustren Namen der Person, der das Werk gewidmet wurde, auf den Titel zu setzen. Im Textbuch „Amor non vuol inganni" verrät der Schreiber des Vorwortes — vielleicht der Dichter der eingefügten Intermezzi — daß ihm beide Autoren, ja sogar der ursprüngliche Titel der Oper unbekannt seien; der vorangesetzte Titel sei neu geschaffen worden, da die Oper doch nicht ohne Namen erscheinen könne. Das Textbuch enthält dann das Schäferspiel in 3 Akten und die mit der Handlung in keinem Zusammenhang stehenden Intermezzi, die, wie es im Vorwort heißt, in Wien neu eingefügt worden sind, um den Abend zu füllen.

Bergmans vermutet nun eine Beziehung dieses Textes zu der Oper von Gioseppe della Porta (Libretto im Brüsseler Konservatorium), weil deren Titel „Eurillo ovvero la costanza negli amori fra pastori" den Namen der Hauptperson unseres Textes enthält. Dieses Spiel, das 1697 im Hause des Grafen Centini in Rom gegeben wurde, hat jedoch eine ganz andere Handlung.

Das Textbuch „Amor non vuol inganni", welches in einem zweiten Exemplar auch in der Bibliothek des Wiener Musikvereins erhalten ist, scheint schon Alexander

v. Weilen[1], ja vor ihm auch Köchel[2] bekannt gewesen zu sein[3], und beide konnten trotz des Vorwortschreibers den Komponisten des Werkes mit größter Bestimmtheit angeben. Denn sie kannten auch das Partiturmanuskript der Wiener Hofbibliothek, das sich Wort für Wort als der 1. Akt unserer Oper darstellt und das ohne eigentliches Titelblatt auf der ersten Seite die Überschrift zeigt: „Sinfonia avanti l'opera di Alessandro Scarlatti". Diese Worte rühren deutlich von der Hand des Notenkopisten her, während ein späterer Ordner (vielleicht erst Köchel selbst) den im Textbuch gefundenen Titel „Amor non vuol inganni" klein darübergeschrieben hat. Die Partitur ist sorgfältig geschrieben und mit einem haltbaren Pergamentband versehen, auf dessen Vorderseite das in wunderbarer Feinheit ausgeführte Porträt Kaiser Leopolds I. eingepreßt ist. Am Schluß der Handschrift findet sich auch die Musik zu dem ersten im Textbuch befindlichen Intermezzo. Auch hier wird der Name des Komponisten Giovanni Battista Pederzuoli vom Kopisten angegeben. Der ganze Band ist also der erste Teil der 1681 zur Aufführung gelangten Partitur. Der 2. und 3. Akt sind leider verloren.

Diese Handschrift — nicht aber das Textbuch, somit auch nicht die Wiener Aufführung — kannte auch Edward Dent[4]. Er bemerkte ihre Gleichheit mit dem 1. Akt von Scarlattis Erstlingsoper „Gli Equivoci nel sembiante" und ich konnte feststellen, daß auch die anderen Akte mit den Partituren dieser Oper, die in Bologna (Liceo musicale) und Modena (Biblioteca Estense) liegen, Wort für Wort übereinstimmen. Die Partitur in Venedig (Biblioteca Marciana) enthält am Anfang des 3. Aktes eine Soloszene der Lisetta, die in beiden anderen Partituren und in unserem Textbuche fehlt, wohl aber im Textbuch der römischen Uraufführung enthalten, also erst bei den Wiederholungen der Oper gestrichen worden ist. Eine vierte Partitur, die ich nicht kenne, bewahrt das Brüsseler Konservatorium.

„Amor non vuol inganni" ist für Weilen eine in Wien gegebene besondere Oper Scarlattis, für Dent ein unter falschem Titel nach Wien verschlagenes Partiturfragment. Erst durch Zusammenhalten beider Forschungsergebnisse enthüllt sich uns der ganze Sachverhalt.

„Gli Equivoci nel sembiante", die erste erhaltene Oper des 20jährigen Sizilianers, eine Dichtung des Abbate Domenico Filippo Contini, wurde 1679 zum erstenmal in Rom gegeben (Textbuch in Bologna, Modena und Washington erhalten). Sie gefiel der dort maßgebenden Kunstmäzenin, Königin Christine von Schweden, so gut, daß sie die Vorstellung öfter wiederholen ließ und mehrere Kardinäle zu ihrem Besuche veranlaßte. (Nachrichten der zeitgenössischen römischen Zeitung „Avisi".) Auch andere köstliche Dinge über diese ersten Aufführungen werden berichtet[5]. Sie ernannte Scarlatti trotz seiner Jugend zu ihrem Hofkapellmeister und nahm des weiteren Widmungen seiner Opern an. Ihren Beziehungen ist es wohl zu danken, daß sich die Oper schnell verbreitete und Scarlatti in Kürze ein berühmter Mann wurde. Keine

---

1 Alex. v. Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte. Wien 1901.

2 Ludwig R. v. Köchel, Johann Joseph Fux. Wien 1872, S. 503.

3 Denn die Jahreszahl der Aufführung geht nicht aus der Partitur, sondern aus dem Textbuch hervor. Vielleicht war sie aber auch aus den von Köchel benutzten Verzeichnissen ersichtlich.

4 Edward J. Dent, Alessandro Scarlatti: His life and Works. London 1905, S. 208.

5 Pietro Ademollo, I teatri di Roma. Rom 1888, S. 158ff.

Oper Scarlattis ist in soviel zeitgenössischen Abschriften erhalten, wie diese, ein Beweis, daß sie verbreiteter war als seine späteren Bühnenwerke. Aufführungen in Bologna (1679), Monte Filottramo (1680), Neapel (1680), Ravenna (1685) sind nachweisbar, in Piazzola, Modena oder Ferrara zu vermuten. Durch unser Textbuch nun ist ihr Vordringen bis nach Wien, schon zwei Jahre nach ihrem Entstehen (1681) erwiesen. Unter der Kaiserin Eleonora, die nach dem Titelblatt des Textbuchs die Aufführung befohlen hat, haben wir uns die Witwe Ferdinands III., eine sehr musikalische Dame, vorzustellen und nicht etwa Eleonore Magdalene Theresia von der Pfalz, die dritte Gemahlin Kaiser Leopolds I., die so wenig Interesse für Musik gehabt haben soll, daß sie in den Opernaufführungen kein Auge von der mitgebrachten Näharbeit gewendet hätte[1]. Die Kaiserin-Witwe Eleonora († 1686) stammte aus dem Hause Mantua. Die Oper konnte ihr also ebensogut von ihren eigenen Verwandten, wie von der Königin Christine empfohlen worden sein. Rätselhaft ist es nur, wieso der Veranstalter des Wiener Textdrucks sowohl über den Tonsetzer, wie über den Titel im Unklaren sein konnte. Denn hatte man der Kaiserin eins der italienischen Textbücher geschickt, die ja allerdings den Namen Continis und Scarlattis verschweigen, so mußte doch der Titel klar sein; hatte man aber nur die titellose Partiturabschrift übermittelt und mußte man aus dieser die Textgestaltung wieder herstellen, dann stieß man auf der ersten Seite notgedrungen auf den Namen Scarlatti. Der Historiker darf also den Verdacht nicht von der Hand weisen, daß das Nicht-nennen-können des Autornamens im Vorwort mehr ein Nicht-nennen-wollen war. Der in Wien ansässigen italienischen Musikerkolonie dürfte der aufgehende Stern ihres Landsmanns durchaus nicht willkommen gewesen sein; die Aufführung war höchsten Orts zwar befohlen, konnte aber doch unmerklich lässig betrieben werden. So verdunkelte man zunächst den Namen des Komponisten. Augenscheinlich waren auch die Intermezzi des in Wien bekannten und bereits seit 1677 viel aufgeführten Pederzuoli darauf angelegt, die ungeheuer naive, harmlose Handlung des Schäferspiels zu erdrücken. Der Verdacht ist natürlich nicht beweisbar. Aber was sagen die Tatsachen? Jedenfalls wurde doch erreicht, daß in der Folge nie mehr ein Bühnenwerk Scarlattis in Wien über die Bretter ging. Die Ansicht von Wellesz[2], „die Aufführung der favola pastorale des jugendlichen Scarlatti müsse geradezu revolutionär gewirkt haben" ist aus der Partitur-Kenntnis, nicht aber aus der Psyche des Bühnenlebens mit seinen unabweislichen Kabalen geschöpft. Hätte diese Musik aufrührerisch gewirkt, so wäre unbedingt in einiger Zeit eine neue Oper desselben Meisters aufgetaucht. Sie wirkte aber, da ja diese anspruchslose unwahrscheinliche Handlung einzig durch ganz fein ausgeführte und liebevolle Filigranarbeit gerettet werden konnte, höchst wahrscheinlich auf die Wiener einfach — langweilig. Scarlatti war für die Wiener Bühne erledigt. Weilen sagt a. a. O. S. 95 richtig: „Was in Italien der große Meister Scarlatti schuf, fand am Kaiserhofe keinen Eingang." Aber auch er verkennt meiner Ansicht nach die höchst realen Hintergründe dieser Erscheinung, wenn er dann fortfährt: „Hier wirkte eine höfische Kunst, alle Kritik war »in Träumerei und hinschmelzende Be-

[1] Siehe Alex. v. Weilen, Geschichte des Wiener Theaterwesens. Wien 1899. Siehe auch Guido Adler, Die Kaiser usw. Vierteljahrsschr. f. M.-W., VIII, 1892, S. 264.

[2] Egon Wellesz, Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708. Beihefte der DTÖ, 6. Heft, 1919, S. 17.

wunderung aufgegangen. Wie im Worte, so war auch in der Musik die Verzärtelung immer weiter vorgeschritten. Wien war das Eldorado aller weichgeschaffenen Italiener, denen durch Scarlattis Genie das eigene Vaterland zu eng wurde. Hier komponierten sie alleruntertänigst und lebten mit den Musen. Keine Stürme brausten hier, nur linde Lüfte umsäuselten ihren Parnaß»".

Gelang es also der Wiener Musikkamarilla, diesen gefährlichen Konkurrenten von der reichsten Bühne der Welt fernzuhalten — einzig zur Komposition eines Aktes im Pasticcio „Giunio Bruto", dessen Entstehungszeit leider noch nicht erforscht ist, wurde er noch herangezogen, — so konnte sie doch nicht verhindern, daß wenigstens auf dem Gebiete des Oratoriums seinem steigenden Ruhme Rechnung getragen wurde. Das von Weilen[1] vervollständigte Verzeichnis Köchels[1] bringt unter den Wiener Aufführungen jener Zeit (seit „Amor non vuol inganni" waren 12 Jahre verstrichen!) folgende Werke Scarlattis:

1693 und 1703: La Maddalena pentita (nach Dent: 1701 und 1707).
1695: Giuditta.
1706 (nach Köchel) und 1711: Sedecia, rè di Gerusalemme.
1713: San Casimiro, rè di Polonia.
1716: Serenata per celebrare la felicissima nascità dell' Arciduca (Leopoldo).

So hat sich also die Kunst Alessandro Scarlattis doch noch mit dem Wiener Musikleben verknüpft, und zwar in der Meinung der Leute so stark, daß sich die merkwürdige Legende bilden konnte, Scarlatti hätte sich in seiner Jugend in Wien aufgehalten. Wir finden diese Legende in den ältesten, jedenfalls durch mündliche Überlieferung inspirierten biographischen Notizen des Historisch-Biographischen Lexikons der Tonkünstler von Gerber, II. Bd., Leipzig 1792. Von hier hat sich dieser Irrtum in alle Lexica und Musikgeschichten, sogar noch 1885 in die Naumannsche[2] geschlichen und beharrlich festgesetzt, trotzdem schon Fétis in seiner Biographie universelle berechtigte Zweifel ausgesprochen hatte. Dent endlich hat dieser Legende den Garaus gemacht und es ist heute sicher, daß Scarlatti nicht nur nicht in Wien war, sondern auch mit seinen Opern dort kein Glück hatte.

[1] a. a. O.
[2] S. 504.

Die Durchführungsfrage in der vorneuklassischen Sinfonie[1]

Von

Fritz Tutenberg, Kiel

Die Jahrzehnte um 1750 sind reich im Suchen und Tasten nach einem neuen Stil, reich im Suchen nach der Form, die in der Klassik fast alle Gattungen durchdringen sollte, weil sie höchsten musikalischen Ausdrucks voll ist: der Sonatenform.

Heute noch pflegt man die Entwicklung der Sinfonie im Zusammenhang mit der Sonatenform zu behandeln. Hier und da erhebt sich Protest, aber er dringt kaum durch. Hinzu kommt, daß eine neue Richtung der Forschung von der Untersuchung des Formalen abstrebt und lieber alle anderen Faktoren vornimmt. Und doch bietet gerade die vorneuklassische Sinfonie so manchen interessanten Beleg, wie schwer es der Sonatenform wurde, sich durchzusetzen, und wie es im Grunde einzig das heute so viel geschmähte Genie war, das ihr zum Siege verhalf.

Es handelt sich vor allem um die Frage der Durchführung und ihrer Entwicklung. Da scheint uns unsere Sammlung von über hundert vorneuklassischen Sinfonien italienischer und deutscher Herkunft wichtige Aufschlüsse gegeben zu haben, die wir im Folgenden kurz darlegen.

Gerade um die Formfrage ist es bei den Theoretikern des 18. Jahrhunderts merkwürdig still[2]. Nur Scheibes Definition der Kammersinfonie und Voglers Definition der Mannheimer Sinfonie[3] stehen am Anfang und Ende der Stilwandlung. Auf eine Durchführung legen sie beide keinen Wert. Für sie steht also die Entwicklung einer neuen Form — der Sonatenform — garnicht zur Diskussion, noch weniger ihres Hauptmerkmals. Ärgert sich doch Marpurg[4] sogar über die Herausbildung eines zweiten Themas.

Dies möge über die Einstellung der Zeit selber genügen. Daß sie theoretisch so wenig zu der vielumstrittenen Frage beiträgt, ist sehr bedauerlich. Es bleibt uns also, um zur Klarheit zu kommen, nur die Beschäftigung mit Werken der galanten Epoche selbst.

Über die Entwicklung des zweiten Themas erlasse man uns Ausführungen. Vielleicht, daß sie später noch einmal nachgetragen werden. Sicher ist jedenfalls, daß sich gleichzeitig in Italien und Deutschland die Neigung zur Herausbildung einer Kontrastepisode zeigt, die mehr oder weniger periodisiert, sich schon um 1735 und früher bei Galuppi (sogar durch ein Oboensolo herausgehoben) und bei Stamitz findet. Die vorneuklassischen Wiener haben sie, gruppieren aber noch stark motivisch.

---

[1] Auszug aus einer umfangreichen Arbeit: Die Sinfonik Johann Christian Bachs. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750—80. Kieler Dissertation 1926.

[2] R. Sondheimer, Theorie der Sinfonie, S. 30.

[3] Kritischer Musicus, S. 628; Betrachtungen der Mannheimer Tonschule II, 62 (1778).

[4] Marpurg, Kritische Briefe II, 172, kritisiert eine Galuppische Sinfonie: „Bleibt zu lange in der Bdur-Tonart und bringt, nachdem der erste Gedanke noch nicht geendigt ist, einen neuen, der der Anfang einer zweiten Sinfonie in Bdur zu sein scheint".

Wir nehmen also ein zweites Thema, periodisiert oder motivisch gruppiert, mit oder ohne Kontrast zum Hauptgedanken, als gegeben an. Das Formschema eines solchen Satzes lautet dann:

a b a b

Ganz unabhängig voneinander und in der Zeit erwachenden nationalen Fühlens bildet sich Deutschland besondere Formen der ersten Sätze aus. Während in Italien die Opernsinfonie der seria wie buffa sich zwei Typen heranzieht, fußen die Deutschen auf der durch die Opernsinfonie etwa zwei Jahrzehnte gänzlich zurückgedrängten Kammersinfonie und assimilieren sie an das Konzert Tessarinischen wie Tartinischen Stils. Für den ersten Typ zeichnet Mannheim, für den zweiten Ph. E. Bach und Wien (hier vor allem Wagenseil). Wir haben diesen vier Formtypen zur Erleichterung folgende Termina beigegeben:

Suitensinfonie . . . . . . die S. der seria,
Liedsinfonie . . . . die S. der buffa,
Mannheimer Ritornellsinfonie . die S. in Anlehnung an das Tessar. Konzert,
Wiener Ritornellsinfonie . . . die S. in Anlehnung an d. Tartinische Konzert.

Jeder der vier Typen sucht sich einen eigenen Mittelteil zu schaffen. Aber nur zwei von ihnen streben zur neuklassischen Durchführung und damit zur Sonatenform hin: die Suitensinfonie und die Wiener Ritornellsinfonie. Im einzelnen sei erläutert:

Die Suitensinfonie.

Sie bindet sich an die Zweiteiligkeit der Suite mit der Ausbildung des Schemas: a b a b. Bei Majo, Anfossi, Piccinni werden die beiden Themen deutlich durch Pausen getrennt, erweisen also dadurch ihre Selbständigkeit. Der Typ beschränkt sich nicht nur auf die seria, sondern greift auch in die buffa hinüber. Mit ihm ist das Gerüst für die neuklassische Sonatenform fertig. Die Italiener gehen nun daran, ihrerseits etwas zur Ausbildung der Durchführung beizutragen. Früh schon wird zwischen Exposition und Reprise eine kurze, meistens vier- bis sechstaktige, imitierende Episode eingeschoben[1]. Gelegentlich tritt an ihre Stelle ein Solo der im übrigen im neapolitanischen Sinfonieorchester zur Leibeigenschaft verurteilten Oboen, Hörner und Violen[2]. Für das erstere wird irgendein untergeordnetes Motiv des Hauptgedankens verwandt. Da dieser selbst noch ziemlich unplastisch gehalten ist, kann die Bedeutsamkeit dieses Vorgangs allein in die Zukunft weisen. In ihr liegt in nuce die spätere motivische Arbeit in der Durchführung eingeschlossen. Sobald die Episode zu höherer Bewußtheit gelangt ist, vor allem dadurch, daß sie Motive des zweiten Themas gleichfalls mit aufnimmt[3], daß sie ihre modulierende Neigung verstärkt[4], hat sie die Neuklassik erreicht.

---

[1] Vielleicht unter dem Einfluß der besseren Satzarbeit der französischen Ouvertüre; aus ihr entwickelt Chr. Bach seine ersten Durchführungen.

[2] Beides zusammen im Mittelteil der Paisielloschen Sinfonie zum „Marquis Tulipano". Schon wieder selbst dreiteilig: fugierte Episode—Oboensolo—fug. Ep. da capo, so selbständiger in Erscheinung tretend und sich der Liedsinfonie nähernd.

[3] Dies wurde durch die Ritornellsinfonie Ph. Em. Bachs und Wagenseils angebahnt.

[4] Dies lag auch im Wesen der Vermittlungspartie, die den Rückweg von der Dominant zur Grundtonart suchte.

Die eigentliche Form dieses aus dem Suitensatz entstandenen Typs wird dadurch erweitert, obgleich die Urform deutlich erkennbar bleibt, da die eingestreute Episode ganz und gar nicht überwiegt:

a b/ V /a b
4—6 T.

Die Liedsinfonie.

Wie die Sinfonia der „opera seria“ vor der Aufnahme konzertsinfonischer Elemente nach größtmöglichster Kürze strebte, war dies bei der „opera buffa“ noch mehr der Fall, wo das eigentliche Bühnenwerk schon knapper gestaltet war und die Belastung durch eine zu lange Sinfonie vermeiden mußte. Das führte zur einsätzigen Sinfonie hin[1].

Wenn wir die eigentümliche Form dieser ganz speziellen Buffosinfonie Liedsinfonie benennen, so gilt dies mit denselben Vorbehalten wie bei der Suitensinfonie. Für beide ist das äußere Gerüst gleich: a b a b. Ebensowenig wie der Suitensatz ursprünglich so aussah, ist bei genauestem Vergleich die Form der einsätzigen Sinfonie: a b c a b die der einfachen oder erweiterten dreiteiligen Liedform, sondern unsere Benennung bezieht sich lediglich auf Exposition und Reprise als Ganzes — ohne die Veränderung der Tonart in Betracht zu ziehen. Dann gewinnt die Form allerdings Ähnlichkeit mit der einfachen dreiteiligen Liedform: A c A. Das Wesentliche ist, neben dem ausgebildeten zweiten Thema, das meistens schon vom Hauptgedanken durch Pausen getrennt wird, das Einsetzen eines gänzlich neuen thematischen Gebildes — an dessen Stelle in der Sonatenform die Durchführung tritt —, das in keinem seiner Motive sich aus den beiden andern Themen entwickelt, sondern ein ganz selbständiges Dasein führt. Man wird gestehen, daß diese Form nichts zur Entwicklung der eigentlichen Sinfonie beitragen konnte. Daß sie aber hin und wider an die Oberfläche kam, beweisen verschiedene Mozartsche Sinfonien[2], in denen die Durchführung durch immer neue Episoden, durch eine Fülle an sich reizender kleiner Erfindungen ersetzt wird. Ebenso ist sie zeitweilig in die dreisätzige Theatersinfonie übergegangen[3]. Sicherlich ist auch die Annahme berechtigt, daß manche Durchführung anderer Meister (Chr. Bach!) um 1770 von diesem selbständigen Mittelteil der Liedsinfonie befruchtet ist, d. h. vor allem in der Art des Anfangs, der häufig in den ersten 4—8 Takten einen selbständigen melodischen Gedanken bringt und erst dann in die Verarbeitung der Exposition oder ihrer Teile einlenkt.

Der größtenteils melodisch breit ausladende Mittelteil der Liedsinfonie[4] hält sich nicht immer in der Dominant auf; er nimmt weiter entlegene Tonarten an und kontrastiert in seiner vorwiegend chromatischen Anlage zu den sich in diatonischen Grenzen haltenden Eckteilen.

---

[1] Späterhin (bei Sarti und Guglielmi zwischen 1780—90) nahm diese schon wieder durch Beeinflussung der Konzertsinfonie größere Ausdehnung an, die der alten dreisätzigen Opernsinfonie an Gesamtlänge gleich kam.

[2] Kretzschmar, Mozart in der Geschichte der Oper, Jahrbuch Peters 1905, S. 58.

[3] Vgl. Chr. Bachs Sinfonie zu Carataco/Temistocle, 1767—72.

[4] Vgl. Guglielmis „Pastorella Nobile“ und Sartis „Pretendendi Delusi“.

Eine ältere Form der dreisätzigen Sinfonie wäre hier noch aufzuführen, die sich der zweiteiligen Liedform nähert, für die auch der Suitensatz Vorbild wurde. Der Hauptgedanke tritt zum zweitenmal in der Dominante auf:

a b a b[1].

Die Mannheimer Ritornellsinfonie[2].

Sie stützt sich im Stil auf die alte Kammersinfonie, in der Form des ersten Satzes auf das Tessarinische Konzert. Dieser Einfluß läßt sogar die Suitensinfonie (die um 1750 keimhaft vorgebildet war) außer acht und bewirkt, daß Mannheim für sich zu einem zweiten Thema gelangt. Exposition und Reprise werden spiegelbildlich verkehrt: a b b a und mitten hinein wird als „Durchführung" eine wörtliche Zitierung des Hauptgedankens auf der Dominant mit geringer Weiterspinnung, meistens mit Einmischung strengerer Satzarbeit, gestellt: a b a b a. Woher hat Stamitz diese Form? Die dreimalige Zitierung des Hauptgedankens in der Folge: Tonika—Dominante—Tonika kommt zum erstenmal bei Tessarinis Solosonaten op. 1 von 1729[3] vor. Schering bezeichnet sie ausdrücklich als die (um 1730 übliche!) typische Konzertform mit drei Ritornellen und zwei Soli[4]. All das findet auch auf die Mannheimer Satzform seine Anwendung. Von einer „Durchführung" kann demnach nicht die Rede sein. Die Verdienste Stamitzens liegen eben gerade da nur in der Ausbildung eines zweiten Themas für Deutschland. Für die eigentliche Sonatenform schwindet die Bedeutung angesichts der spiegelbildlich verkehrten Reprise[5]. Das Verdienst, die richtigen Stützen geliefert zu haben, kommt Italien zu. Es hat die Sonatenform bis zu einem gewissen Grad der Vollendung geführt. Den letzten wichtigen Schritt machten Wagenseil und Ph. E. Bach in der Schaffung der ihnen eigenen Form der

Wiener Ritornellsinfonie.

Seit dem Auftreten des Weltruf genießenden Tartini hatte sich im Konzert schnell die Form mit vier Ritornellen und drei Soli eingebürgert[6]. Sie wurde für das Berliner Cembalokonzert Ph. E. Bachs und den Kreis um ihn obligat. Da die Anlage: R S R S R S R meistens zu breit geriet, kürzte man häufig oder vorwiegend das erste Ritornell nach der Durchführungspartie (2. Solo).

Von diesem Schema geht die Wiener Ritornellsinfonie aus, nicht ohne die durch Einflüsse der Opernsinfonie bedingten Vorbehalte. Grundlegend wird das Schema

---

1 Bei Georg Matthias Monn suitenhaft, bei Chr. Bach (vorzüglich op. III, 4, 5, 6) thematisch periodisiert.

2 Schon Riemann spricht von einer Konzertform, nach ihm Mennicke (Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker, S. 176 f.). Beide ziehen nicht die nötigen Konsequenzen, weil sich bei ihnen alles um die Sonatenform dreht.

3 Schering, Instrumentalkonzert, S. 108.

4 Es ist das Verdienst H. P. Schökels (Die Instrumentalwerke Johann Christian Bachs, Münchner Diss. 1922), auf diese Beziehungen zum erstenmal aufmerksam gemacht zu haben (jetzt bei G. Kallmeyer erschienen als: Joh. Chr. Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit, Wolfenbüttel 1926).

5 Die jüngeren Mannheimer lehnen sich wieder an Italien an und benutzen die Suitensinfonie, die sie (Cannabich) zum regulären Sonatensatz fortentwickelten.

6 Schering a. a. O., S. 138.

der Suitensinfonie. Hineingestellt wird nun eine eigene „Durchführung“, die deshalb von so großer Wichtigkeit ist, weil sie zum erstenmal beide Themen vereint:

a b a b (VI) a b

ja, Ph. E. Bach geht in seiner zweiten und dritten Orchestersinfonie von 1776 so weit, den Zusammenhang mit dem Konzert noch enger zu gestalten, indem er das Schlußritornell anhängt: R S R S (VI) R S R.

Die Errungenschaften der Suitensinfonie werden benutzt. Das zweite Thema tritt an Stelle der solistischen Wiederholung des Hauptgedankens im Konzert. Die „Durchführung“ beginnt mit dem Hauptgedanken auf der Dominante, spinnt ihn weiter aus und moduliert größtenteils zur sechsten Stufe, in der das zweite Solo anfängt, modulierend das erste Solo (zweite Thema) verarbeitend. Das Konzertmäßige dieser Soli tritt am stärksten bei Ph. E. Bach noch hervor. Die Durchführung hat Ganz- oder Halbschluß und steht in vollkommener Symmetrie zu Exposition und Reprise[1].

Wir glauben, daß diese Ausführungen genügen, und weisen nur noch einmal auf die Bedeutung hin, die dem Zusammenstoß der Suitensinfonie mit Vermittlungspartie und der Wiener Ritornellsinfonie folgen mußte. Zwei Themen werden im Mittelteil verwendet. Die Suitensinfonie brachte die motivische Verarbeitung irgendeines Gedankens der Exposition. Gelang die Synthese — und sie ist gelungen —, so war die neuklassische Durchführung fertig, umsomehr, als in der Ausspinnung des Mittelteils der Ritornellsinfonie alle Vorbedingungen gegeben waren.

Es zeigte sich, wie vielfältig verschlungen die Wege der vorneuklassischen Formtypen des ersten Sinfoniesatzes sind. Schon aus diesem Grunde darf man nicht einfach über die formalen Beziehungen dieser in ihrer Art häufig wertvollen Werke hinweggehen — nur aus der Erwägung, daß sie entwicklungsgeschichtlich nicht schon die Sonatenform ausbilden. Führen auch einige zu ihr hin — die Liedsinfonie und die Mannheimer Ritornellsinfonie tun es nicht —, und sollte man deshalb die Mannheimer auf den Haufen werfen? Oder gar die prachtvollen einsätzigen Buffosinfonien zur „Pastorella Nobile“ und zur „Bella Pescatrice“ des schwärmerisch-sinnlich veranlagten Guglielmi oder die zu den „Pretendenti Delusi“ des schwerblütigen, männlich-kraftvollen Sarti! Konnte doch sogar eine dreisätzige Sinfonie des letzteren eine zeitlang als ein Werk Haydns gelten.

[1] Die gebändigte thematische Fesselung der Sinfonie errang darin einen sichtbaren Vorteil gegenüber dem mehr improvisierenden (relativ!) Konzert, das gerade im zweiten Solo alle Künste brillieren ließ.

Bekenntnis und Methode

Zur gegenwärtigen Lage der Musikwissenschaft

Von

Herbert Eimert, Köln[1]

Der tiefe Riß, den der Krieg in das Gefüge der Geisteswissenschaften gelegt hat, hat auch die erkenntnistheoretischen Probleme der Musikwissenschaft in einer Breite und Tiefe aufgedeckt, die, weit über die bloße Praxis des geschichtlichen Erkennens hinausgehend, die innersten Bedingungen ihres theoretischen Seins freilegt und, wie auf andern geistigen Gebieten, selbst an die Einheit ihres philosophischen Kerns rührt. Die Kritik, die seit einer Reihe von Jahren jegliche Philosophie des „Lebens" an der Wissenschaft übt, ist wesentlich Kulturkritik, die eine tatkräftige Umgestaltung von Grund aus verlangt; und selbst wenn man Modeströmungen und üppig blühenden Dilettantismus von diesen Forderungen der Vitalität abzieht, und wenn andrerseits der Stand weiter Gebiete der Musikgeschichtsforschung nicht genügen mag, das noch lückenhafte Tatsachenmaterial schon mit dem synthetischen Energieprinzip der „Gestalt" zu durchdringen, bleibt genug, sich auf die erkenntnisbedingenden Voraussetzungen und Methoden, auf das Apriori des geschichtlichen Erkennens zu besinnen. Auch wer konservativ denkt oder von historischen Beispielen her weiß, daß sich die aufgeregten Wogen wieder glätten werden zur beruhigenden Sicherheit bewährter Methoden, oder wer mit Goethe glaubt, daß „jeder nur weiß, was er für sich weiß; sowie er sich in Streit einläßt, kommt er aus dem Gleichgewicht, und sein Bestes wird gestört" — auch der muß wenigstens die belebende Wirkung einer „Krisis" willkommen heißen. Die Frage nach den inneren Voraussetzungen der Musikgeschichtsforschung ist die Frage nach ihrer Methode; das Ziel der Methode ist die Wahrheit. Vom philosophischen Ideal der Wahrheit als eines festen Wertes aus gesehen, ist die Methode als Weg zum absoluten Wert gleichgültig und nebensächlich, und ein Methodenstreit um der Methode willen möchte langweilig erscheinen wie das „ewige Wetzen der Messer". Aber schon der leidenschaftliche Ernst, mit dem heute Methodenfragen erörtert werden, läßt die Tiefe des Bedürfnisses erkennen, Methode nicht als den äußeren, gangbaren Weg, sondern von innen her, als die kritische Bedingung dieses Weges zu fassen. Methodische Fragen der Wissenschaft führen unmittelbar zu den erkenntnistheoretischen vom Wissen; sie forschen wie diese nach den inneren Grundsätzen der Stoffbeherrschung, nach der Gesetzlichkeit der sicheren Ordnung in der scheinbaren Willkür; ebenso entspringen ihre Mittel jener psychologischen, transsubjektiven Denkenergie, der es gegeben ist, zu teilen, um zu herrschen, zu sichten, um zu sehen. Hinter dem Widerspiel des räumlich Beharrenden und der ewig rinnenden Zeit verbirgt sich das innerste Getriebe einer Funktion, die nicht Gefühl oder Begriff ist, sondern Anschauung; wer näher mit der eigentümlichen Einheitsfunktion des menschlichen Erkennens vertraut ist, daß jenseits der distrahierenden Erkenntnisformen der gemeinsame, eigentliche Urgrund des erkennenden Seins zu suchen ist, wer sich gewissermaßen die aristotelische Erkenntnis zu eigen gemacht hat, daß das Ganze vor

[1] (Wir geben diesem Beitrag das Wort, als einem — trotz mancher Vorbehalte — uns wertvoll scheinendem Dokument. Schriftleitung.)

Außenseite abtastet und pragmatisch deutet, gespalten; das glückliche Vertrauensverhältnis zum Stoff wird durch Skepsis und Kritik erschüttert. Um ein Gleichnis anzuwenden: Die Stilkritik wiederholt — darin wesentlich von den kunstgeschichtlichen synthetischen Formkategorien Wölfflins verschieden — im ganz kleinen gegenüber dem Panhistorizismus noch einmal, was im großen, in der Geschichte des menschlichen Denkens, Descartes gegenüber dem geschlossenen Weltbild des Mittelalters geleistet hat. Die Analogie ließe sich noch weiter ausspinnen bis zu methodischen Einzelheiten: ihr sachliches Prinzip des analytischen Gangs erstrebt von der induktiven Untersuchung her die Synthese, sie setzt die intuitive Kenntnis der letzten Einheit voraus, um die beständige Gewißheit des Ganzen im Einzelnen wiederzufinden, sie kennt auch die Grenzen ihrer Methode und ist, wenigstens bei ihren bedeutenden Vertretern, von dem irrationalen Rest, den jedes Wissen läßt, tief überzeugt, und schließlich: ihren „Discours de la méthode" hat Guido Adler geschrieben. Um im gewählten Bilde fortzufahren: noch tiefere Zusammenhänge decken sich hier auf; die Denkweise des Descartes hat, weit über Kant hinauswirkend, mit größtem Erfolg das neuere wissenschaftlichen Denken entscheidend geprägt. Dieses Bekenntnis aller neueren Wissenschaft zum diskursiven Intellektualismus, der aus dem Quell der ideellen Wahrheit die beiden Ströme der Induktion und Deduktion erzeugt, macht in dieser Hinsicht auch die Stilkritik zur cartesianischen Methode, und darin eben besteht die Klarheit und analytische Geschmeidigkeit, die Höchstspannung des wissenschaftlichen Verantwortungsbewußtseins und der großartige objektive Schwung dieser Methode, daß ihre Ergebnisse mit der Sicherheit geometrischer Axiome und naturwissenschaftlicher Erkenntnis vorgetragen werden und trotz aller formalistischen Mechanik immer von der geisteswissenschaftlichen Ambition der Stilerkenntnis erfüllt sind.

Es ist das Schicksal aller Methoden, daß die einseitige Überspannung ihres Prinzips an die Grenzen ihrer Spannkraft führt. Die wissenschaftliche Spannweite der Stilkritik, Raum gebend für ernsthafteste Forschungen, hat die natürliche Grenze des prinzipiell analytischen Verfahrens; wenn nun doch jener irrationale Rest, jener sich beharrlich jeder begrifflichen Formulierung widersetzende Unbegriff bezwungen werden soll durch Addierung aller nur auffindbaren Einzelstückchen, dann beginnt der Kreislauf der Stilatome zum Zirkel des Erkennens zu werden; die Gewißheit der Einzelteile verstärkt dann nicht mehr die Gewißheit vom Ganzen, denn zwischen dem Ganzen und Einzelteil, zwischen Stil und „Stilmoment", besteht ja immer die stillschweigend vorausgesetzte Relation der immanenten Stilkraft, die — omnia ubique — von der begrifflich nicht zu fassenden Urkraft, der beseelten „Klangmonade" her gespeist wird.

Die Bedeutung der Stilkritik als Methode erschöpft sich nicht in dem Bekenntnis zur erkenntnistheoretisch möglichen Erreichbarkeit des Objektiven; sie ist vielmehr, wenn auch hier die Grenzen ins Fließen gekommen sind, zusammen mit der historischen Gesinnung das immer noch festumgrenzte Gebiet, das vornehmlich den Rechtsanspruch auf den Namen „Musikwissenschaft" erheben kann.

3.

Die phänomenalistisch-energetischen Theorien.

a) Ernst Kurth.

„Jede Formel, in der wir den Sinn der Geschichte ausdrücken, ist nur ein Reflex unseres belebten Innern" (Dilthey). — Es ist von großem Wert für das Verständnis methodologischer Fragen, daß die seelisch-expressive Form der Denkbewegung sich eine besondere Ausdrucksebene schafft, die mehr als sonst von der schöpferischen Einsicht ihres Vertreters abhängt. Die rigorose Durchdringung des Gegenstandes von dem Fluten der seelischen Energie her — eine Haltung, die mit Erfolg in der neueren Geistesgeschichte zuerst Herder, ebenfalls mit dem Begriff der „Energie", eingenommen hat — verlangt ein Höchstmaß von schöpferischer Gestaltungskraft, um das scheinbare Neben- und Nacheinander der Außenwelt wie nach einem geheimnisvollen Gravitationsgesetz zu ordnen und in Beziehung zueinander zu bringen. Diese Methode, die die philosophisch-synthetische Konzeption des Werdens als Überzeugung und letztlich unbeweisbaren Urgrund in sich aufgenommen hat, muß folgerichtig von der freiwillig umzäunten Erkenntniskritik in die Metaphysik hinübergreifen, da ihr methodischer Gang nicht analytisch aufbaut, sondern den synthetischen Grundgedanken zerteilt und in den Einzelbeweisen nacheinander wiederkehren läßt. Die Durchbrechung der erkenntniskritischen Grenzen hat zweierlei im Gefolge: sie steigert den individuellen Wert der Leistung (bei einer Schwächung des erkenntnistheoretisch streng wissenschaftlichen), und sie fordert, da das sachliche Erkennen überschritten ist, ein metaphysisches Handeln, d. h. eine Gesinnung, ein subjektives Bekenntnis. Mit dieser (nachher zu erörternden) Verschiebung des wissenschaftlichen Akzents vom rein Theoretischen ins Metaphysische hängt es zusammen, daß die Leistung Kurths nicht nachahmbar oder in Einzelheiten gar übernehmbar ist; denn sie wird automatisch mit jener Schwerpunktverlegung einmalig und individuell, unabhängig von der objektiven Geltung ihrer Ergebnisse.

Der Gedanke eines heraklitisch flutenden Klangstroms als Grundlage musikwissenschaftlicher Forschung ist deshalb so erfolgreich und zündend, weil er dem innersten Wesen der Musik, ihrem eigenen transitorischen Kausalgesetz, scheinbar ganz zwanglos entgegenkommt, wie ja auch schon die Art der Kurthschen Darstellung ein strömendes Abbild der Musik hervorzuzaubern vermag. Das zutiefst Unhistorische dieser Auffassung hat zuerst H. Riemann gefühlt, der sich, wenn auch erfolglos mit starren formalistischen Mitteln, so jedenfalls mit dem Instinkt des Geschichtsforschers, gegen diesen Einbruch des Romantischen in das Geschichtsbild, gegen diese mit romantischen Mitteln vollzogene, radikale Energetisierung des geschichtlichen Klangbildes gewehrt hat [1]. Die Tendenz vom Notenbild zum Klangbild erstrebt das Metaphysische der Notenzeichen durch Vernichtung ihrer physischen „Zeichen"; sie verleugnet das Metaphysische der physischen Zeichen und sucht den wesentlichen Sinn hinter den Zeichen. Der tiefere Sinn alles Erscheinenden aber (was der logische Fehler der musikwissenschaftlichen „Phänomenologie" näher belegen wird) liegt nicht hinter ihm, sondern in ihm. Das ewige Werden des Klangs gleicht der entleibten Seele, die sich,

[1] Daß hinter den Symmetriebegriffen Riemanns auch aristoxenische, Wölfflin verwandte „Kategorien der Anschauung" stecken, untersucht an der Gegenüberstellung psychologischen „Mitströmens" und bildhaften Begreifens ein demnächst in der Ztschr f. Ästh. erscheinender Aufsatz.

körperlos geworden, der natürlichen, anschaulichen Erkenntnis versagen muß; denn was Musik ist, ist sie unmittelbar und ohne transzendente Umwege, und daß nichts hinter den „Phänomenen“ liegt, sondern daß „sie selbst die Lehre sind“, hat Goethe gesehen, dem auch geschichtliche Erscheinungen nur ein „Gleichnis“ ihrer selbst waren. Das anschauliche Erkenntnisvermögen verlangt nicht nur den ewigen Fluß der Dinge, sondern auch das reale Abbild des Fließenden, und wenn es nur das Flußbett wäre, das in der nachträglichen Erkenntnis zurückbliebe. Die extremen Auffassungen von „Spannungen“, „Kräftespiel“, „Energie“ usw. gelten in ihrer Verabsolutierung des Dynamischen nur für den kleinen Bezirk des Romantischen (auch hier nur einfühlungsgemäß bedingt); sie sind sozusagen das Kräfteprogramm der Musik, das sich der literarischen Konzeption der romantischen Musik deutend anpaßt. Der letzte Sinn der Musik, etwa einer Melodie, ist historisch nur faßbar als im immer werdenden Tönen waltender Logos, nicht als Spannung in oder zwischen den Tönen, wie der logische Sinn eines Satzes nicht in den einzelnen Worten liegt oder im Kontinuum der aneinandergereihten Worte, sondern im Ganzen zugleich; es „spannt“ und entwickelt sich nichts Sinnvolles von Ton zu Ton oder von Wort zu Wort, bevor nicht der „Sinn“ des unteilbar Ganzen da ist, der allein den eigentlich historischen Gegenstand ausmacht. Dem Werden des Klangs steht so das Sein und der Sinn des Tönens gegenüber, und über beide Formen der Klangerkenntnis mag sich dann (wie noch anzudeuten ist) jene höhere „geisteswissenschaftliche“ Einheit wölben, die gleichnishaft das organische Leben als immer Gleiches und ewig Verändertes besitzt.

Aus dem lebendigen Wechselverhältnis von Absicht und Resultat, von Methode und Ziel, die sich wechselseitig wie Ein- und Ausatmen bedingen, erklärt sich die eigentlich nicht angreifbare Geschlossenheit des Kurthschen musikalischen Weltbildes, solange es nicht über den ihm wahlverwandten Bannkreis seines Schöpfers hinausgreift; hier ist die Form der Methode, die dem Prozeß der Klangwerdung entspricht, gewissermaßen ins Metaphysische projiziert und dort zum Verfahren des immer Fließenden verewigt. Noch ein neuer grundlegender Sachverhalt, der auf andern Gebieten der Geisteswissenschaften schon stärker fühlbar geworden ist, deutet sich in der Leistung Kurths an: die schon erwähnte Wahlverwandtschaft des Forschers und des Erforschten. Tiefer gesehen, ist der konfessionelle Charakter jeder Methode inhärent, nur daß das, was als „Methode und Bekenntnis“ beim Historismus nur von der Außenseite sichtbar war, was in der Stilkritik objektiv gültiges Aussehen hatte, jetzt die schärfsten Umrisse annimmt und gleichsam zum „Stil“ der Methode wird, der von dem Stil der gewählten, wahlverwandten Epoche einen Abglanz erhält.

b) Die Phänomenologie.

Die analytische Zerlegbarkeit der Musik und andrerseits ihr raumfreier Zeitcharakter, der ihr Kommen und Verschwinden, ihr „Erscheinen“, so rätselhaft macht, haben zur Anwendung einer Methode geführt, die auf literarisch-ästhetischem Gebiet (als Wesensschau) derartige Merkmale ganz unbeachtet läßt und auf philosophischem Gebiet nur als engbegrenzte Disziplin Geltung hat. Die methodische Situation wird hier aufs äußerste verwickelt durch die besondere phänomenalistische Erscheinungsintensität der Musik. Die Untersuchung der apriorischen Anwendungsmöglichkeit einer musikgeschichtswissenschaftlichen Phänomenologie geht am besten aus von der Unter-

scheidung der Musik als zeitlich-energetischer Erscheinung und als zeitlich-historisch Erschienenem. Hier liegt gleich der Kern des Problems: der subjektive, „interesselose" und das Zeitgefühl ausschaltende Genuß der Musik, jenes Schopenhauersche „so ganz vertraute und doch ewig ferne Paradies", erfüllt scheinbar ohne Mühe die phänomenologische Forderung des „daseinsfreien", des aller irdischen Fesseln befreiten, aller Raum- und Zeitgebundenheit enthobenen „Wesens" der Musik. Zwar ist im philosophischen Sinne jede Erscheinung, jeder sinnliche Eindruck ans Erscheinen gebunden, aber die Musik ist augenscheinlich besonders prädestiniert, das Wesen aller Erscheinung zu bezeugen; sie ist gleichsam die platonische Idee des Phänomenalistischen; sie *wird* ewig und versinkt im Werden wieder ins Nichts. Darin nun liegt der Selbstbetrug des Verstandes: durch das objizierende Projektionsvermögen der Seele wird die im Selbstgenuß aller Kausalität bis aufs nackte Dasein entblößte Musik zur vermeintlich objektiven Schau ihres Wesens. Das ästhetisch erkannte Wesen der Musik (im spezifisch modernen Sinne des ästhetischen Genusses) erschließt zwar so die Ebene des Objektiven, aber mehr als objektiv Genossenes, denn als historisch Erkanntes; insbesondere wie in dieser objektivierten, interesselosen Welt des „Wesens", die in Wahrheit die des Genusses ist, das historisch Unterschiedliche, das Fremdseelische innerhalb der erkannten Objekte, faßbar zu machen ist, muß sich einer so beschaffenen Phänomenologie, wenn sie historisch gerichtet sein will, versagen. Eine auf das „daseinsfreie Sosein" der Musik abzielende Phänomenologie hat nicht das Phänomen, nicht das Erscheinen und Verschwinden, sondern gerade bei geistigen transitorischen Gegenständen den letzten zeitlosen „Sinn" im Auge; und ihr zeitloses Wesen offenbart die Musik darin, daß sie immerfort und jederzeit historisch und logisch faßbar ist, daß sie gerade als das historisch so und nicht anders Gewordene jedem objektiven Bewußtsein immer wieder als dieses Gleiche erscheint. Auch hier tritt wieder das eminent Unhistorische der phänomenalistisch-energetischen Betrachtung hervor; Sein und Sinn der Musik als im Klangwerden sich offenbarender sinnvoller menschlicher Ausdruck — und sei es in der Affektenlehre, dieser großartigen Denkart des 18. Jahrhunderts — wird durch die Energetisierung der Musik so gründlich zerstört, daß sie den eigentlichen „Sinn", den im Werden beschlossenen logischen Gehalt, durch literarische Hilfsmittel ersetzen kann; die Musik „erscheint" dann als jenes Paradies, sie „ist" der Ausdruck eines andern, einer „Idee", eines „Kräftekonflikts", einer „Spannung" usw.

Was H. Mersmann zu dem Gegenstand gesagt hat, ist der Versuch einer umfassenden Systematik der Musikwissenschaft, für den die Bezeichnung „Phänomenologie" angesichts des historisch-stilistischen Interesses durchaus nicht ausschlaggebend ist. Von Belang und nicht ohne Zufall ist hier die Berührung mit der Kurthschen Konzeption, ganz unabhängig von dieser gewonnen: Musik als Klangwerden, als nur durch einen schmalen Spalt erkennbares, ewig vorbeirollendes Band, als „Erscheinung". (Bei Paul Bekker ist die bis ins Akustische gehende terminologische Verwechslung von Phänomenalismus und Phänomenologie ganz deutlich, wie ich an anderer Stelle dargelegt habe.) Bei dem Zug der Zeit zum Objekt, zur neuen „Sachlichkeit", birgt die „phänomenologische" Methode als vermeintlich objektive historische Erkenntnisfunktion große Gefahren in sich; wer es unternimmt, gleichsam mit ausgelöschtem Selbst, ins scheinbar so feste Gebiet der Gegenstände zu steuern, wer nur empfängt — um dies zeitgemäße Bild zu brauchen — ohne mit der stärksten Energie

eines Senders ausgerüstet zu sein (was der Fachphänomenologie natürlich selbstverständlich ist), wer diese geschichtsphilosophische Grundforderung übersieht, wird rettungslos vom Meer der Objekte verschlungen werden. Die analytisch-phänomenologische Methode, bis jetzt mit Erfolg auf einzelne logische und psychologische Akte angewandt, wird nie beanspruchen können, historische Entwicklungen unter ihre Methode zu stellen, und keine Gegenstandstheorie kann lösen, wie das unermeßliche Getriebe der Geschichte vorstellbar, reproduzierbar sei ohne jene psychologische Kardinalforderung, die die moderne Geschichtsphilosophie von den naturwissenschaftlichen Interessen Kants für ihre geisteswissenschaftlichen übernommen hat[1].

4.

Metaphysische Probleme der Musikwissenschaft.

Die Geschichte der Musikästhetik bietet zahlreiche Belege, die vorstehend skizzierte Kritik der phänomenalistisch-energetischen Musikauffassung und ihre ästhetische (und damit wissenschaftliche) Auswirkung geistesgeschichtlich zu erhärten und den Typus psychisch-dynamischer Anschauung durch sein rationalistisches Gegenbild zu ergänzen, ohne gerade des vielberufenen Zeugnisses von Nietzsches Kampf mit der Musik zu bedürfen. Bevor dieser fundamentale Gegensatz an zwei hervorragenden historischen Zeugen flüchtig skizziert werden soll, sind noch einige Fragen des realwissenschaftlich-historischen Erkenntnisvermögens und seiner besonderen zum Metaphysischen gravitierenden Struktur anzudeuten. Der letzte Sinn und die von allen Zeiten anerkannte „königliche" Würde der philosophischen Erkenntnis liegt weniger in der apodiktischen Lösung des rätselhaften Weltgrundes als in dem mühevollen Vordringen, oder vielmehr in der Möglichkeit eines solchen Vordringens zum letztlich Unlösbaren, zu jenem einheitlichen Kern, der die unermeßlich bunte Vielheit des Lebens auf eine Einheit, auf einen letzten „Sinn" bezieht. Aber nicht dieser geheimnisvoll verhüllte Kern selbst ist Gegenstand der metaphysischen Erkenntnis, sondern eben die allgegenwärtige Bezogenheit auf seine Hülle, die, allein sichtbar, immer von dem Fluidum des organischen Lebens durchflutet ist; nur am Sichtbaren wird die unsichtbare, innere Kraft gesehen, und die Gesamtheit des Wirklichen, deren Wissenschaft Metaphysik heißt, schließt zugleich das Innere im Äußeren in sich. Solche Umfassung des metaphysisch Gesamtwirklichen (außerhalb der Philosophie) ist vorzüglich Aufgabe der „Geisteswissenschaft". (Selbst die exakte Naturwissenschaft hat in der vielbewährten Annahme des Hypothetischen einen metaphysischen Einschlag.) Insbesondere eignet aller historischen Wissenschaft ein tiefer metaphysischer Zug. Darin nun liegt die Problematik der Geisteswissenschaft, daß ihre Forschung sich immer an den Randgebieten des Erkenntnistheoretischen bewegt und daß ihr Forschungsverfahren aus stofflichem Zwang vielfach ein metaphysisches, d. h. apriorisches sein muß. Geht man von der Überzeugung aus, daß die unmittelbare Wahrnehmung, das schauende Erfassen eines Absoluten, eines letzten Weltgrundes, eine wesentliche Form nicht nur der künstlerischen, sondern auch der wissenschaftlichen Erkenntnis ist, so liegt deren methodisches Problem in der Verwandlung des zeitlos dynamischen Wesenskerns zu räumlich statisch Faßbarem, in der lebendigen Formwerdung des intuitiv Geschauten. Es liegt hier

[1] Eine rein phänomenologische Behandlung der Musik (nach der Erlebnisseite hin) liegt in den letzten Kapiteln des Buches von K. Huber vor: „Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive".

im Grunde das nämliche methodische Problem vor, das auch die großen musikwissenschaftlichen Leistungen bis Riemann beherrscht: die von dem weltanschaulichen Innenaspekt her unternommene Durchdringung des Stoffs, dessen organische Durchblutung allein von dem Maß der intuitiven, vitalen Forscherkraft abhängt. Daß die räumlich-zeitliche Ausformung des historischen Materials geisteswissenschaftlich nur extensiv vor sich gehen kann und dabei mit deduktiver und empirisch-induktiver Methode allenthalben durchsetzt ist (etwa in analytischen, „stilkritischen" Urteilen oder in Typen- und Kategorienbildung), ist eine selbstverständliche und gewissermaßen formale Eigenschaft jeder Lebensbetätigung; nur muß man, wie Goethe sagt, „das Gerüste nicht für das Gebäude ansehen", d. h. die äußeren Mittel der Zielerreichung nicht für das Ziel selbst, die Tätigkeit des Maurers nicht mit der des Baumeisters verwechseln, wenngleich der eine des andern bedarf.

Die metaphysische Form der Methode hat in der neueren Geisteswissenschaft[1] zwei grundsätzliche Ausprägungen erfahren, die sich keineswegs ausschließen, sondern gegenseitig befruchten können, wenn auch der Sachverhalt zum Zwecke der Klarlegung eine möglichst scharfe Beleuchtung verträgt. In der Gegenüberstellung Kant—Goethe, Hegel—Nietzsche, Dilthey—Bergson usw. liegen zwei typische Formen der geisteswissenschaftlichen Haltung beschlossen: Die Transformierung des Lebendigen in den Begriff und die morphologische Anpassung an die Einform alles Lebens. Wertentscheidend (trotz der vor einigen Jahren ausgefochtenen und von Max Weber eingeleiteten Debatte über den „Beruf der Wissenschaft") ist hier nicht die Wahl der Mittel, die zudem außerhalb der freien Willensentscheidung liegt, auch nicht deren laue Vermischung, sondern allein die Intensität des Ermittelten. Ob der heiße Atem des Lebens zu stahlharten Begriffen gepreßt und zusammengeballt wird (wie bei Hegel), oder ob sich die Form dem Leben deutend anschmiegt (wie bei Goethe), ist weder ein Wertmaßstab noch überhaupt eine Bedingung für die allein wertbestimmende Lebensnähe, oder deutlicher: Nahheit am Lebenskern. Ein hervorragendes Beispiel, nicht Begriffe zu erhärten, sondern sich gleichnishaft Lebendigem anzugleichen, bietet in der Musikwissenschaft (wenn auch auf Technisches beschränkt) Ernst Kurth, dessen bleibendes Verdienst, geisteswissenschaftlich betrachtet, die Entdunkelung überempirisch-musiktheoretischer Zonen ist. Demgegenüber ist eine analytische Stilerfassung (als Selbstzweck) nicht geeignet, höheren geisteswissenschaftlichen Forderungen zu genügen; denn sie muß, wenn sie den Stil bestimmen und beweisen will — und besäße sie abertausend Einzelbeweise — notwendig den eigentlichen Kern verfehlen, ebensowenig als eine Stilanalyse und, will sagen: plus zusammenfassende Schlußbetrachtung die ersehnte Synthese ergibt, wogegen eine synthetisch-geisteswissenschaftliche Erfassung sich der Analyse als Mittel bedienen kann, ja wahrscheinlich der analytischen Werkzeuge garnicht entraten kann, ohne in ihnen mehr als eine methodische Hilfe, nicht aber die beweisende, sinngebende Begründung zu sehen; denn der Erkenntniswert der nur

---

1 An Literatur kann zur allernotwendigsten, ersten Orientierung dienen: W. Dilthey, „Einleitung in die Geisteswissenschaften", derselbe Titel bei E. Rothacker; M. Dvořák, „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte", H. Cysarz, „Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft"; um Begriffsabgrenzung und kritische Grundlagen der Geisteswissenschaften bemühen sich Windelband, Rickert, Becher u. a.; der ragendste Vertreter einer mehr lebensphilosophisch als geschichtsphilosophisch gerichteten Strömung nach Bergson ist G. Simmel („Die Probleme der Geschichtsphilosophie", „Lebensanschauung", „Rembrandt" u. a.).

analytischen Urteile, etwa der Addierung nicht von einer Wortkategorie bestimmter, rein instrumentaler Stilmomente, ist im streng logischen Sinn gleich Null, da ihr Inhalt sich in der formalen Variierung der Prämissen erschöpft und nichts eigentlich Neues aussagt, sowenig wie etwa die Scherben einer zersprungenen Gipsfigur eine neue Einsicht in die Figur selbst gewähren. (Auch das „Gestaltproblem" der Fachpsychologie beweist, wenn auch ungelöst, jedenfalls die unreflektierte Unmittelbarkeit der anschaulichen Gesamterfassung eines Gegenstandes)[1].

Das Kernproblem geisteswissenschaftlicher Musikgeschichtsauffassung stellen zum erstenmal die energetischen Theorien der Musik in den Vordergrund: das Formwerden des Klanges. Von diesem raum-zeitlichen Urgrund[2], der Bergsonschen durée und espace, lösen sich die andern geisteswissenschaftlichen Fragen auch der Musikwissenschaft natürlich und zwanglos ab: die Aufstellung individualistischer und kollektivistischer Sinnzentren, die Beziehung zwischen Allgemeinem und Besonderem, das Verhältnis vom Leben des Schaffenden zum Werk, das Wort-Tonproblem usw. Wenn in diesen Zeilen vorher die Einseitigkeit der phänomenalistisch-energetischen Auffassung mit rationalistischen Mitteln bekämpft wurde, so gilt es jetzt, sie mit geistigem Inhalt, mit historischem Sinn zu erfüllen (was in diesem Zusammenhang natürlich nur als methodisches Problem angedeutet werden kann). Die besondere Stellung der Musik im Reich der Künste wirkt hier hemmend und fördernd zugleich; die Eigenlogik der Musik, dieser „ungeistigsten" der Künste, ist weder formal noch gleichnishaft in die Sprache umzusetzen, und andrerseits besitzt sie eine logisch faßbare, analytische Teilbarkeit bis zu den winzigsten Motivfermenten, wie sie keine andere Kunst sinnvoll zerspalten kann. In diesem Verhältnis des intuitiv Geschauten zu dem wissenschaftlich Sezierbaren liegt die besondere, mit keiner anderen Geisteswissenschaft geteilte Schwierigkeit einer Musik-Wissenschaft. Ungeachtet des grundsätzlich synthetischen Ausgangspunktes einer geisteswissenschaftlichen Musikforschung, wird diese sich immer der analytischen Schmiegsamkeit des musikalischen Stoffes im höchsten Maße bedienen müssen. Hier liegen auch die Berührungspunkte mit der Stilkritik, die etwa in der Ausdeutung einer von der Wortlogik bestimmten musikalischen Phrase (z. B. der Fragebehandlung im 18. Jahrhundert) zur Bildung geisteswissenschaftlicher Kategorien übergeht. Trotz dieser scheinbaren Vermischung der Methoden bleibt aber das Ziel aller Geisteswissenschaft, in der Überwindung des Dualismus[3] zwischen empirischer Sachforschung und unbeweisbaren logischen Forderungen eine letzte lebendige Einheit des historisch Gewordenen zu suchen, die unabhängig von dem Denkzwang psychologisch oder kausal motivierter Ablaufgesetze besteht; denn das Wesen einer großen historischen Künstlergestalt erschließt sich nicht jenem verbreiteten Verfahren, den Lebenslauf gewissermaßen in gutem Deutsch darzustellen und alles übrige auf das bequeme

[1] Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, überträgt das von G. Adler geleitete „Handbuch der Musikgeschichte", ungeachtet der Geschlossenheit der Einzelkapitel, die analytisch-stilkritische Methode gleichsam auf die Anlage des Ganzen als Summierung, als Gewinnung des Ganzen aus der Addierung unterschiedlicher Einzelleistungen. Geschichte als Geisteswissenschaft kann sich natürlich immer nur als individuelle Tat entfalten.

[2] Vgl. auch J. Volkelt, „Phänomenologie und Metaphysik der Zeit" und den Essay von G. Simmel: „Das Problem der historischen Zeit".

[3] Darüber berichtet die Schrift von M. Scheler, „Die transzendentale und die psychologische Methode".

Geleis der transzendentalen Axiologie zu schieben, wo auf Kosten der natürlichen Schwerkraft alles im schönsten Gleichgewicht schwebt, ganz zu schweigen von dem grobdrähtigen psychologischen Relativismus, der den Inhalt der Kunst, sei es die schöpferische Lust am Spiel oder das Kettenrütteln eines schicksalhaften Werkes, aus irgendeinem äußeren Erlebnis ableiten will. Demgegenüber hat die Geisteswissenschaft sozusagen den extremsten l'art pour l'art-Standpunkt einzunehmen, der das Werk im Leben und das Leben im Werk erblickt, der — in der philosophischen Sprache des 18. Jahrhunderts zu reden — in der „Epigenese", der werdenden Ganzheit, die „Präformation" der ursprünglichen Einheit zugleich erfaßt, wenn überhaupt die Kunst als selbständiger Lebensausdruck gelten soll. Die einfachen Noten sind in der Musik die Zeugen dieses Lebens, von ihm selbst gezeugt als ihr unmittelbarster Ausdruck im Sinne einer Notwendigkeit, einer höheren Not; denn das große Werk des Künstlers ist dem Fatum des Charakters abgerungen, ist, wie Schiller sagt, „hinausgeschleudert in die schweigende Zeit", nicht aber durch psychologische Motive als technisches Können ausgelöst.

Dem geisteswissenschaftlichen Einheitsgesetz unterliegt auch das Verhältnis von Wort und Ton. Auf diesem überreichen Gebiet des Ausdrucks wird eine rückgratlose Metaphysik des absoluten Werdens, d. h. eine nur energetische Auffassung der Wort-Tonverbindung am ehesten ihre ganze Schwäche zeigen. Die Wortlogik, der Logos, gibt der Glotta, dem Wortklang, das natürliche Gerüst der leiblichen Sicherheit; das heraklitische Werden des Klanges vereinigt sich mit dem parmenideischen Sein des Logischen zur ursprünglichen Ganzheit, deren phänomenologische Realität naturgemäß immer auf der Seite des Werdens liegt. Wenn die energetische Auffassung der Musik historisch anwendbar wäre, so ließe sich das äußerst differenzierte Wort-Tonproblem leicht lösen; aber gerade in dem Aufeinanderprallen und der Verkoppelung zweier selbständig logischer Funktionen liegt die Schwere und überhaupt die Bedingung des Problems verborgen. Erst die künstlich-künstlerische Vereinigung von Wort und Ton reißt die ganze Problematik dieses Verhältnisses auf; denn die Einführung der Oper, des ersten modernen Wort-Tonverhältnisses, bedeutet in dieser Hinsicht, sprachphilosophisch betrachtet (trotz mannigfacher Verhaftung im Madrigal), eine Rückwandlung vom Naturgewachsenen zum Erfundenen, vom φύσει zum θέσει, und in dem Fluten und Fließen der θέσει-vereinigten Ton- und Wortkunst bildet das dynamische Spiel der beiden logischen Kräfte die gemeinsame Beziehungsachse des zeitlich Fließenden, deren Auffindung die eigentliche Aufgabe der Wort-Tonuntersuchung ausmacht.

Das Wort-Tonproblem führt unmittelbar zu einem apriorischen Tatbestand der Musikbetrachtung, der sich weit über die Bedeutung eines musikgeschichtsästhetischen Einzelfalls zum metaphysischen Problem der Musikforschung weitet. In zwei Grundformen tritt die Musik in das ästhetische Bewußtsein der neueren Zeit: als dienende und als herrschende Kunst. Die mit der Auflösung des mittelalterlichen Weltbildes entstandene Gegensätzlichkeit des logischen und psychologischen Standpunkts der Philosophie setzt sich hier in die Musikästhetik fort, sowohl methodisch wie weltanschaulich. Das ästhetische Bewußtwerden der Musik brennt immer um die beiden Punkte, die man Logos und Psyche nennen mag; und von hier aus formt sich das dualistische Gesetz aller Musikauffassung: metaphysisches oder analytisches Begreifenwollen und logische oder psychologische Funktionserfassung ihres Wesens. Die Geschichte zeigt,

daß die Musik nur in der neueren Zeit mit dem Anspruch auftritt, selbst Form zu sein und zu bilden. Seitdem besteht — in Analogie zu dem Dualismus der neueren Geistesgeschichte — die tiefe Scheidung der Geister, die sich in der Geschichte der Ästhetik als grundsätzliche Stellungnahme zur Verbindung von Wort und Ton dartut. Seit diesem Entstehen einer formtreibenden musikalischen Eigenlogik, die sich von der Bewegungsfülle des am Wort entlangblühenden Melos löste, gibt es musikalische und im höheren Sinne unmusikalische Menschen, d. h. solche, die sich als visuelle Typen (wie z. B. Goethe) gegen die Eigenmacht des Tönens bewußt abschließen und nur in der sichtbaren, plastischen oder der logischen Welt Formgesetze anerkennen. Dieser Gegensatz, von der dunklen Vorstellung der griechischen Musik genährt, ist in früheren Jahrhunderten von größter Fruchtbarkeit gewesen, ja er ist, wie die Geschichte der Oper zeigt, das eigentlich zeugende Prinzip dieser Gattung. Die Musik des 19. Jahrhunderts dagegen versagt sich der weitsichtigen Helle eines seelenbelebten Denkens, der „intellektuellen Anschauung" des Rationalismus; das Wort-Tonproblem verengert und spezialisiert sich; die beiden Brennpunkte Logos und Psyche rücken näher zusammen, um in der Kunst Richard Wagners zum Mittelpunkt des musikdramatischen Kreises zusammenzufallen. So wie die Romantik mit allen Fasern der sehnsüchtigen Seele die Musik einschlürfte und in dem magischen Gebilde des Musikdramas, d. h. der von dem sinfonischen Ablauf musikalischer, nicht dramatischer Energien her gespeisten Handlung, ihre Erfüllung fand, so hat der Rationalismus, die um die logische Kraft zentrierte Weltauffassung, dem energetischen Eigengesetz musikalischer Mächtigkeit immer Widerstand entgegengesetzt. Gottsched, M. Mendelssohn und Lessing wußten mit einer selbständigen Musik wenig anzufangen, selbst Metastasio (wie aus der Korrespondenz mit dem Chevalier de Chastellux hervorgeht) sah seine Dramen lieber als Schauspiele denn als Opern, und in die geformte und formende Allheit der Goetheschen Seele, die in sicherer Selbstbescheidung die Horizonte gegen das chaotisch formlose Wallen des Gefühls abschloß und lieber in der Anschauung der Architektur als einer „verstummten Musik" verharrte, vermochte die Musik, wenigstens soweit sie ausdrückende Kunst war, nicht ernstlich einzudringen. Die Berliner Liederschule in ihrer Bedeutung für Goethe ist nur die historisch zufällige Erscheinungsform eines in Wahrheit tiefer liegenden Urphänomens der Musikgesinnung. Diese Musikästhetik, bei Lessing und Goethe an der Begrenzung antiken Maß- und Raumgefühls gebildet, ist das Gegenbild jener andern, die — mit Goethe zu sprechen — das „Elementare" als Inhalt der Musik sieht und seit Herder den reinen Gefühlswert zur musikästhetischen Norm erhebt, sei es mit philosophisch-ästhetischen Mitteln, wie bei Schopenhauer oder Wagner u. a., oder in der theoretischen Begründung der Kurthschen Psychologie. Die folgenschwere Verschiebung der Wertakzente, die sich als positivste Leistung der Romantik kundgibt, mußte notwendig den Wechsel der Standpunkte vom geistigen Problem der Wort-Tonrelation zu dem rein musikalischen Problem von Inhalt und Form vollziehen, und damit erfüllt sich die Mission der Harmonie, deren tektonische Macht in der modulatorischen Belastung der Romantik die natürliche Scheidewand zwischen Seele und Gefühl niederriß und die Schleusen all jener sinnlichen Energien und Spannungen öffnete, um selbst die Ästhetik zu überfluten und den Sinn fürs Historische zu stören. Herder — bezeichnenderweise sein historisches Organ von Lessing und Leibniz, seinen Energiebegriff von Hamann erbend —

ist der erste Ästhetiker des Akkords und seiner Wirkungen, er ist der erste Rufer im ewigen Dämmer musikdurchtränkter Romantik. Was der naiven Helle der Goetheschen Welt im tiefsten fremd war, fand bei Herder den dunkeltönenden Widerhall des raumlosen Sehnens, und wo die Augenwelt Goethes ein Verlöschen in „lichtloser Glut" erschaute, da pries Herder die endliche Befreiung der Musik aus hemmenden Fesseln.

Hier waltet und entscheidet nicht ein wählbarer Standpunkt zur Musik, sondern die Musik selbst wird zum Gesetz zweier Gesinnungen. Der objektive Betrachter der Geschichte der Musikästhetik sieht gleichsam vom Gipfel die Ströme nach vielen Richtungen fließen, nach Norden, wo der Fluß zur räumlichen Architektur erstarrt, und nach Süden, wo er zum sinnbetörenden Erlebnis der Zeit wird. So wenig eine rationalistische Blickrichtung das Gesamtwirkliche der Musik und ihrer Geschichte allein erfassen kann, so wenig vermag sich der nur energetischen Auffassung die Tiefe solcher ästhetischer Gesinnungsgesetze zu offenbaren; die Doppeldeutigkeit der Musik als dienender und herrschender Kunst muß sich notwendig der energetischen Betrachtung verhüllen. Die Schwerpunktverteilung innerhalb der Worttonverbindung im 19. Jahrhundert schafft eine völlig neue Lage gegenüber der früheren Auffassung, wie sie sich etwa mit dem Bedeutungswandel des Begriffs „Harmonie" vor und nach Mattheson vergleichen läßt, nur daß der musiktheoretische Begriffswechsel empirisch faßbar ist, während sich die Verknüpfungsmöglichkeiten von Wort und Ton im metaphysischen Raum abspielen. Die landläufige Scheidung der Musik als Dienerin und Herrscherin, die innerhalb einzelner Epochen zu Recht besteht, unterliegt dem Gesetz der übergelagerten Kategorien: Musik als Zweck und Selbstzweck (der den natürlichen Affekt in sich schließt) und Musik als Ausdruck. Auch Goethe schloß sich ja nicht gegen die Musik überhaupt ab, nicht gegen Mozart, sondern gegen Beethoven und Schubert.

Hinter den beiden musikästhetischen Urgesinnungen Goethe und Herder verbergen sich letzte weltanschauliche Entscheidungen, die nicht nur den Komponisten und Musikästhetiker, sondern vor allem auch den Forscher angehen, ungeachtet des Gewaltsamen und Uniformierenden, das jeder typologischen Einreihung anhaftet. Es wird immer eine wissenschaftlich nicht zu begründende, weltanschauliche Wertung bleiben, ob der Forschende die Musik (so weit sie sich dem Einfühlungsvermögen nicht entzieht) mehr goethisch oder herderisch erlebt, ob er etwa an die frühe Oper den Maßstab des hellenischen Wollens oder des Wagnerschen Musikdramas legt, ob er Mozart als „Erfüllung des Barock" oder als Vorahnung der Romantik sieht, ob er den Verdi des Rigoletto oder der Aida zum Wesensmittelpunkt macht. Man mag dafür halten, daß die Wissenschaft den Ausgleich der Gegensätze zu suchen habe, daß die Unbestechlichkeit objektiver Forschung im Jenseits von Meinungen und Standpunkten ihr Ziel habe — soviel ist gewiß, daß jede wissenschaftlich theoretische Erkenntnis immer von den ungleich tieferen Kräften der „praktischen Vernunft" geleitet wird und von diesem Urgrund aus den idealischen Strahl des Erkennens an die Oberfläche des Bewußtseins emporpreßt. Die Verankerung des musikwissenschaftlich Forschenden in einer lebendigen und ertragreichen Musikgesinnung liegt ja nicht im unerfüllten Reich idealer Forderungen, sondern ist allenthalben in der Musikwissenschaft wirksam; solches Bekenntnis, zu dem z. B. auch die Stellung zur Frage des historischen „Fortschritts" gehört, wird bei einer geisteswissenschaftlichen Umfassung des Musikgeschichtsstoffes

angesichts der erhöhten geistigen Aktivität des Forschers noch schärfer hervortreten, wie ja schon die Gegenüberstellung von energetisch-dynamischem und logisch-plastischem Musikerlebnis gezeigt hat.

Fragt man nun nach den empirisch-methodischen Mitteln des geisteswissenschaftlichen Verfahrens, so beginnt hier scheinbar die erste Verlegenheit, und in der Tat ist mit allgemeinen Begriffen wie „Deutung", interpretatorische „Auslegung" usw. nichts gewonnen. Die Stimmen, die zur geisteswissenschaftlichen Umfassung des Musikgeschichtsstoffes drängen, mehren sich (sei es in phänomenologischen, typologischen, allgemein philosophischen, soziologischen und ähnlichen Interessen); wenn auch eine spezifisch musikgeschichtliche Geisteswissenschaft noch entscheidende Schritte zu tun hat, so ist jedenfalls, wohin sie auch führen sollten, an der einen Kardinalforderung bedingungslos festzuhalten, daß die Musikwissenschaft nur aus sich heraus und mit eigenen Mitteln bestehen kann; eine „Deutung" der Musik, wie sie auch geartet sein mag, kann nur aus ihrem eigenen Begriff kommen, und diesen Begriff zu bilden zur Ergründung des rätselhaftesten Antlitzes der Kunst, der Musik, macht ja die unerhörte Problematik ihrer Wissenschaft aus[1].

Da geisteswissenschaftliche Fragen der Musikwissenschaft und „Deutung" der Musikgeschichte noch kaum methodisch und systematisch erörtert sind, können einige allgemeine Hinweise aus anderen Gebieten sinnvoll übernommen werden: Keine „Geisteswissenschaft" kann eine Fachwissenschaft ersetzen; die Beherrschung der Fachwissenschaft und aller Hilfswissenschaften ist selbstverständliche Voraussetzung jedes wissenschaftlichen Beginnens und steht ganz außer Frage. Geisteswissenschaft ist kein sinnloses Konglomerat aus allen möglichen Wissenschaften, sondern kann nur als Sonderforschung der ein historisches Sinnzentrum bewegenden Kräfte fruchtbar werden. Geisteswissenschaft und Fachwissenschaft sind keine feindlichen Gegensätze; der Gegensatz heißt vielmehr: analytische und synthetische Wissenschaft. Die unvergleichliche Analysierbarkeit der Musik als methodisches Forschungsmittel wird auch einer synthetisch gerichteten Musikwissenschaft die wertvollsten Bausteine liefern; sie wird sich in weitestem Maße und mit Recht der analytischen Methode bedienen, solange sie nicht von dem törichten Wahn ausgeht, durch Summierung oder stilatomistische Parallelenjagd das Ganze zu erreichen; sie will den Stil nicht bestimmen oder beweisen, sondern interpretieren; die analytische Methode erstrebt ein zwar nicht erreichbares, aber möglichst objektives Erkenntnisbild, die synthetische Methode dagegen zielt unmittelbar auf die Totalität, auf die „Gestalt" des Erkannten ab; das stilanalytische Auswahlprinzip, gewissermaßen der „rote Faden", an dem die Einzelstückchen aufgehängt sind, wird vom Stoff vorgeschrieben, die geisteswissenschaftliche „Deutung" dagegen schafft neue Kategorien der Erkenntnis nach nur vom Wertgefühl aus zu gewinnenden Graden historischer Wirksamkeit; stilanalytische Urteile verhalten sich zu deutenden wie naturwissenschaftlich-unumstößliche zu geisteswissenschaftlich-gesamtwirklichen, oder (um in der kantischen Sprache Windelbands zu reden) wie apodiktische zu asser-

[1] Fast übermenschlich gewagt erscheint eine Deutung, die auf das „Schicksal der Musik" abzielt; ungeachtet aller tendenziösen Einseitigkeiten gehört das Buch von Wolff und Petersen zu den geschlossensten Darstellungen der Musikgeschichte und wird von peinlichen Urteilen nicht berührt; auch A. Schering, der immer geisteswissenschaftlich Interessierte, spricht gelegentlich von dem „klug geschriebenen Buch".

torischen). Die letzten Wurzeln der Geisteswissenschaft reichen unmittelbar in das Leben hinab, ihr formender und Leben zeugender Trieb heißt Liebe und Hingabe, und ihr tiefstes Grundgesetz hat Aristoteles in der Schrift von der Seele ausgesprochen: „Ähnliches wird durch Ähnliches erkannt“[1].

Die wissenschaftlichen Bedenken, die gegen eine solche interpretierende Methode vorgebracht werden können, sind nicht gering; insbesondere ist sie in ihrem pädagogischen Wert problematisch und geeignet, in ungeschulten Köpfen die Vorstellung eines virtuosen Dilettantismus hervorzubringen. Aber schon die Stilkritik kennt ja auch in hohem Maße die Schwierigkeit des Deutungsproblems in den „Ausdrucksstilformen“ (Bücken, Mies) oder „Inhaltstypen“ (Becking), und in der instrumental konzipierten Musik Haydns oder Beethovens, wo vielfach auch in der Vokalmusik eine Art „ideelles Parodieverfahren“ vorliegt, steht die stilkritische Deutung vor den schwierigsten Aufgaben. Die Deutung der Ausdrucksmomente wird immer eine individuelle, methodisch nicht zu sichernde Leistung bleiben, wie ja auch die Hermeneutik Kretzschmars, wenn auch auf ganz anderer Basis stehend, von der ganz individuellen Fähigkeit ihres Schöpfers lebte.

Mit dem Begriff der generellen Deutung und der Erkenntnis ihrer prinzipiell synthetischen Voraussetzung und dem damit bedingten Eindringen des subjektiven Wertbegriffs ist die Grenze des Wissenschaftlichen erreicht. Wer heute mit geisteswissenschaftlichem Ehrgeiz an die Probleme der Musikgeschichte herantritt, kann durchaus im Zweifel sein, was weiter von ihren akuten wissenschaftlichen Zentralproblemen entfernt liegt: eine statistische Aufstellung über irgendeine Hofkapelle oder ein durchaus sorgfältig dokumentierter „Roman der Oper“ (Werfel). In diesem unermeßlichen Spielraum der möglichen historischen Denkbilder bietet das Verantwortungsbewußtsein des Forschers die einzige Bürgschaft für die Reinhaltung der Grenzen seines Gebiets. (In dieser dornigen Begrenzung liegt die Tragik des modernen Geistesforschers.) Was den Naturwissenschaften und den nicht historischen Wissenschaften als Erfassung des Gegenstehenden, des Gegenstandes, problematisch ist, wird in den geschichtlichen Wissenschaften zur unerhört gesteigerten Problemverknotung. Wie sich im besonderen die isolierten Erscheinungen der Geschichte in das ewig fließende Kontinuum des Geistes sinnvoll einfügen, wie sie von der gelebten Wirklichkeit zur historischen Wahrheit des erkennenden Forschers werden, wie schließlich die Funktion der synthetischen Formenergie des Forschenden zum Angelpunkt aller idealistischen Geschichtsauffassung wird, um die „Gestalt“ des Erkannten zu formen — an diesem Hauptproblem der modernen Geschichtsforschung mitzuarbeiten, wird auch die Musikwissenschaft in ihren Grenzen und mit eigenen Mitteln weiterhin beitragen müssen.

---

[1] Nach zahlreichen Ansätzen bei allen bedeutenden Musikforschern ist der erste Bahnbrecher solch wissenschaftlich-geistiger, „geisteswissenschaftlicher“ Haltung Ernst Kurth. Es wurde in diesen Zeilen ausführlich betont, daß die Schaffung eines Pendants der phänomenalistisch-energetischen Musikauffassung deren Einseitigkeit beheben kann. Der Prozeß des Klangwerdens muß sich in der Verewigung zum absoluten Werden dem Inhalt, oder, wenn er das Werden als Inhalt sieht, der Form versagen: diesen Inhalt bietet etwa das „kulturgeschichtliche Problem“ der „Entstehung des Durgedankens“ (H. J. Moser), d. h. für die neuere Musikgeschichte die Gesetzlichkeit des Tonalen, die Auffassung einer immanent logischen Baukraft der Kadenz, um es etwa zu gruppieren, der Kadenz als formbarem „Stoff“ (bis Cavalli), als primärer Linienfunktion im Barock, als plastischer „Form“ in der Klassik, als differenziertem „Gehalt“ in der Romantik, wobei die übergeordneten Kategorien sich hier durchaus vom historischen Wesen der Musik ableiten lassen, ohne einer unsicher tastenden Symbolik zu erliegen.

Bücherschau

Adamo, Carlo. Lo snaturamento dell'emissione della voce causa unica della decadenza dell'arte del Bel Canto in Italia. gr. 8⁰, 16 S. Neapel 1926, Tipografia Giuseppe Prete.

Archiv für Musikwissenschaft. Achter Jahrg., 1. Heft. Oktober 1926. Leipzig, Kistner-Siegel.

Inhalt: Wilhelm Stahl, Franz Tunder und Dietrich Buxtehude [bereits als Buch selbständig erschienen]. — Peter Panoff, Der nationale Stil N. A. Rimsky-Korssakows. — Th. W. Werner, Stiftungstag des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg. — Johannes Wolf, Carl Maria v. Weber.)

Bach-Jahrbuch. Hrsg. von Arnold Schering. Jahrg. 22. 1925. 8⁰, III, 139 + 4 S. Leipzig [1926], Breitkopf & Härtel. 6 Rm.

Bäuerle, Hermann. Chordirektion. (Musikseminar 7.) 8⁰, 36 S. Stuttgart 1926, C. Grüninger Nachf. 1.20 Rm.

Bäuerle, Hermann. Musikalische Formenlehre. (Musikseminar 5.) 8⁰, 53 S. Stuttgart 1926, C. Grüninger Nachf. 1.50 Rm.

Bäuerle, Hermann. Orgelspiel mit Orgelkunde. (Musikseminar 9.) 8⁰, 51 S. Stuttgart 1926, C. Grüninger Nachf. 1.50 Rm.

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1926. gr. 8⁰, 158 S. Mit 1 Vierfarbendruck, 6 Bildern v. Jean Sibelius, Arnold Mendelssohn, Joseph Wölfl u. a. und einer Nachbildung ein. Ehrenplakette z. 60. Geburtstag v. Jean Sibelius u. 1 Faks. 8 Rm.

Aus dem Inhalt: W. Hitzig, Die Briefe Joseph Wölfls an Breitkopf & Härtel. — H. Roth, Händel und Bach. — H. Poppen, Vom Stil der neueren kirchlichen Chorgesangmusik an Hand der Verlagswerke des Hauses Breitkopf & Härtel. — Ad. Aber, Fremdländische Komponisten im Verlag von Breitkopf & Härtel. — Eugen Schmitz, Zu Busonis „Doktor Faust". — Ein Brief Hermann Zilchers über Farblichtmusik. — Galgenlieder in Radierung u. a.

Bayart, Abbé Paul. Les offices de Saint Winnoc et de Saint Oswald d'après le MS. 14 de la Bibliothèque de Bergues. 8⁰, 136 S. u. 37 S. Faks. Lille 1926, Annales du Comité Flamand de France.

Bericht über den 1. musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925. gr. 8⁰, X, 470 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 20 Rm.

Berl, Heinrich. Das Judentum in der Musik. 8⁰, 241 S. Stuttgart 1926, Deutsche Verlags-Anstalt. 7 Rm.

Biberhofer, Raoul. 125 Jahre Theater an der Wien, 1801—1926. Eine Denkschrift, mit einem Geleitwort von Hubert Marischka-Karczag. gr. 8⁰, 91 S. Wien 1926, W. Karczag. 3 Schilling.

Brondi, Maria Rita. Il liuto e la chitarra. Ricerche storiche sulla loro origine e sul loro sviluppo. 8⁰. Turin 1926, Fratelli Bocca. 27 L.

Burkhardt, Max. Führer durch R. Wagners Musikdramen. [Globus-Führer 5.] kl. 8⁰, 184 S. Berlin [1926], Globus-Verlag. 2.50 Rm.

Bußler, Ludwig. Musikalische Elementarlehre mit 58 Aufgaben für den Unterricht an öffentl. Lehranstalten u. den Selbstunterricht. 16. Aufl. gr. 8⁰, VIII, 96 S. Hannover 1926, C. Meyer. 2.40 Rm.

Closson, Ernest. La philosophie de Parsifal. (S.-A. aus der Ztschr. Le Flambeau.) 8⁰, 36 S.

Couturier, Louis. Ludwig van Beethoven. 8⁰. Den Haag 1926, J. Ph. Kruseman.

Daube, Otto. Die Meistersinger von Nürnberg. Einführung in die Dichtung für die Theaterbesucher. 8⁰, 27 S. Bayreuth [1925], C. Gießel. —.30 Rm.

Dent, Edward J. Terpander, or Music and the Future. („To-day and To-morrow Series" II.) 8⁰, 96 S. London 1926, Kegan Paul, Trübner & Co. 2/6 sh.

Deutsches Musikjahrbuch. Hrsg. von Rolf Cunz. Bd. 4. 8⁰, 172 S. Essen [1926], Th. Reismann-Grone. 3 Rm.

Dickinson, A. E. F. The Musical Design of „The Ring". 8⁰. London 1926, Oxford University Press. 1/6 sh.

Eberhardt, Siegfried. Der Körper in Form und in Hemmung. Die Beherrschung der Disposition als Lebensgrundlage. gr. 8⁰, XII, 239 S. München 1926, C. H. Beck.

Ernest, Gustav. Beethoven. Persönlichkeit, Leben und Schaffen. 3. Aufl. gr. 8⁰, V, 592 S. Berlin 1926, G. Bondi. 9,50 Rm.

Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des Städtischen Orchesters Mainz. 1876/1926. 8⁰, 88 S. Hrsg. von der Stadt Mainz, Herbst 1926. Mainz, D. Frenz.

[Enthält: Georg Wilcke, Zur Geschichte des Mainzer Städtischen Orchesters. — Siegmund Friedberg, Beiträge zur Geschichte des Musiklebens in Mainz. — Fritz Volbach, In Mainz.]

Rob. **Forbergs** Tonkunstkalender. [3.] 1927. gr. 8⁰, 60 Bl. Leipzig 1926, Rob. Forberg. 2 Rm.

Frank, Paul. Taschenbüchlein des Musikers. Hrsg., neubearb. u. erw. v. Wilhelm Altmann. 28. Aufl. Neue Titelausg. 1925. kl. 8⁰, 152 S. Leipzig [Ausg. 1926], Carl Merseburger. 1,80 Rm.

Fuchs, Elimar. Der Nihilismus in der Musik. 8⁰, 8 S. Wiesbaden [1926], Dr. Th. Fach. —,80 Rm.

Fyzee-Rahamin, Atiya Begum. The Music of India. gr. 8⁰, 96 S. London 1925, Luzac & Co.

Galston, Gottfried. Studienbuch. 2. Aufl. (4. Abend: Franz Liszt.) gr. 8⁰, VII, 36 S. München [1926], Otto Halbreiter. 1 Rm.

Hadow, W. Henry. Studies in Modern Music. Neue Aufl. 8⁰. 2 Bde. London 1926, Seeley & Co. 10 sh.

Helfert, Vladimír. Hudba Jaroměřickém Zámku. František Míča 1696—1745. Napsal Vl. Helfert. (Rozpravy České Akademi Věd a Umění Třída I. Číslo 69.) gr. 8⁰, IV, 382 S. V Praze 1925, Nákladem České Akademie věd e Umění.

Herwegh, Marcel. Technique d'interprétation sous forme d'essai d'analyse psychologique expérimentale appliquée aux Sonates pour piano et violon de Beethoven. gr. 8⁰, 256 S. Paris 1926, Pierre Schneider. 35 Fr.

v. d. Heydt, Johann Daniel. Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. 8⁰, 238 S. Berlin 1926, Trowitzsch u. Sohn. 8 Rm.

Verf. ist ein Geistlicher, der seit Jahrzehnten im Mittelpunkte der kirchenmusikalischen Bestrebungen Norddeutschlands steht und die treibende Kraft des Kirchenchorverbandes der Provinz Brandenburg ist. Unermüdlich bemüht um die Hebung der Kirchenmusik hat er sich unbestreitbar große praktische Verdienste erworben, die mit Recht von der Theologischen Fakultät der Berliner Universität besonders anerkannt worden sind.

Es ist verständlich, daß er mit einer literarischen Gabe seinen besonderen Dank abstatten will. Aber gerade die Kirchenmusik ist ein gefährlicher Boden. Die mannigfachsten Disziplinen greifen zusammen und gewährleisten nur bei vollkommener Beherrschung den Erfolg. V. d. Heydts mit offensichtlicher Liebe geschriebenes Buch ist nicht das, was es sein will. Schon der Titel ist irreführend. Wir haben es nicht mit einer geschichtlichen Darstellung, auch nicht mit einem die ganze evangelische Kirchenmusik umfassenden Werke zu tun. Im besten Falle wird man sagen können, daß einige musikgeschichtliche Episoden herangezogen und ein paar Kapitel der evangelischen Kirchenmusik behandelt worden sind. Der Choral, der den Verf. immer und immer wieder praktisch beschäftigt hat, bildet das Kernstück seines Buches. Der Aufriß der Arbeit ist klar und brauchbar, die Durchführung gibt aber zu mancherlei Beanstandungen Veranlassung. Man hätte

zuerst eine straffe Darstellung der Form der Gottesdienste in der alten Kirche gewünscht, um den durch die Reformation erfolgten Wandel der kirchlichen Feiern klarer erkennen zu können. Gewiß, der Versuch wird gemacht, aber die Kenntnisse der alten Kunstübung reichen nicht aus, um ihn zu einem gedeihlichen Ende kommen zu lassen. Später hat Verf. festen Boden unter den Füßen. Doch vermisse ich auch hier straffe entwicklungsgeschichtliche Durchführung. So gleich bei der Darstellung der lutherischen Reformen. Fraglos wäre es ersprießlicher gewesen, sich auch mit andern Formularen als den lutherischen zu beschäftigen und die vor ihm liegenden sowie neben ihm herlaufenden ähnlich gerichteten Bestrebungen näher anzusehen. Die Beziehungen der Schule zu den Nebengottesdiensten hätten auch nicht ganz übergangen werden sollen.

Die musikgeschichtliche Seite seiner Aufgabe hat sich Verf. etwas zu leicht gedacht. Bei klarer musikalischer Erfassung hätte er sicherlich nicht von dem bescheidenen Chorbüchlein Johann Walthers und dem Aufstieg von ihm aus gesprochen und beileibe nicht den Gegensatz von ein- und vierstimmig betont. Das ihm entgangene wichtige Choralwerk von Johannes Kugelmann enthält z. B. doch dreistimmige Sätze, von andern Werken, wie Triller von Goras Schlesisch Singebüchlein zu schweigen. Auch über Orgeltabulaturen hat er seine eigenen Gedanken, wie überhaupt Notationsgeschichtliches ihm offenbar fern liegt. Unverständlich ist mir, wie er zu der allgemeinen Behauptung kommt, daß man in der Kirche nach einer Lautentabulatur weltliche Lieder und Tanzweisen spielte. Richtig ist, daß, wie wir ja von Luther selbst wissen, auch einmal in kleinen Betrieben die Laute an Stelle der Orgel und des Chors in der Kirche erklang und in der Hausmusik bis weit ins 18. Jahrhundert als Träger des Chorals verfolgbar ist. Nicht beipflichten kann ich ihm bei dem Vorwurf, den er der Orgel macht, daß sie „die vom weltlichen Volksgesang übernommene rhythmische Form des evangelischen Chorals gefährdet" haben soll. Weiter läßt sich doch kaum die Ansicht stützen, daß die Jugend des evangelischen Chorals mit der ersten Blütezeit des mehrstimmigen Gesanges zusammen fiel. Sollte vielleicht die des mehrstimmigen deutschen Chorliedes gemeint sein? Ebenfalls wird kein Musikwissenschaftler den Satz unterschreiben, daß „im 15. Jahrhundert der mehrstimmige Gesang von dem bescheidenen Anfange des Falso-Bordone an sich schnell zu wohlklingenden Leistungen entfaltete". Nicht annehmbar ist die ästhetische Beurteilung der Osiander-Sätze, unzutreffend die Motivierung der Einführung des Generalbasses, falsch, daß Hasler den beiden Gabrieli seine Ausbildung verdankt, unrichtig, daß Albert als Neffe Schütz' aufgeführt wird, nicht angängig, daß Schütz und Johann Rudolph Ahle als die Hauptvertreter der Kantate im 17. Jahrhundert hingestellt werden. Nachhinken noch Tunder und Zachow. Ebensowenig wird der Historiker damit einverstanden sein können, daß Georg Philipp Telemann nur durch die erstaunliche Menge seiner Kompositionen zu einer gewissen Berühmtheit gelangt ist. So ließe sich die Reihe der Beanstandungen leider noch lange fortsetzen.

Natürlich fehlt es auch nicht an positiven Leistungen. So verdanken wir dem Theologen von der Heydt, der ernstlich über die Kirchenmusik nachgedacht hat, auch manches treffliche Wort. Mancherlei Gutes, aber nichts Neues enthalten die Kapitel über den Choral. Wieder fehlt jede entwicklungsgeschichtliche Darstellung: wir erfahren nichts über die Quellengebiete des Chorals; mehr lexikalisch werden kurze Angaben über die sonst klar rubrizierten Choräle gemacht und durch ein paar faksimilierte Lieder und Choralbuchtitel sowie durch einige eingestreute Choralsätze veranschaulicht.

Der kritische Leser wird mancherlei aus dem Buche entnehmen können. Der Allgemeinheit wird man das Buch nur unter Vorbehalt empfehlen können, zumal es nicht frei von Widersprüchen und in fachlichen Definitionen nicht gerade glücklich ist. Aber auch die Geschmacksurteile dürften nicht auf allgemeine Zustimmung rechnen. So wird seine Begeisterung für Mergner kaum auf Gegenliebe stoßen. Die dargebotene Probe ist geradezu geschmackgefährdend. Seine Übersicht der wichtigsten Werke zum Studium der Kirchenmusik enthält recht empfindliche Lücken. Es fehlt Hoffmanns Geschichte des deutschen Kirchenliedes, es fehlen Wackernagels Veröffentlichungen. Es fehlen weiterhin Fischers Kirchenliederlexikon, Diez' Restauration des ev. Kirchenliedes, Wolfrums ev. Kirchenlied, Rautenstrauchs Luther und die Pflege der kirchlichen Musik, Werners Kantoreigesellschaften, und viele andere Werke mehr.

Ich möchte dem lieben Menschen und dem begeisterten praktischen Förderer evangelischer Kirchenmusik gern nur Anerkennendes sagen. Das Buch macht es dem Kritiker aber sehr schwer.

Johannes Wolf.

Jahrbücher der Musikbibliothek Peters für 1924 ... u. für 1925. Hrsg. von Rudolf Schwartz. 31. u. 32. Jahrgang. gr. 8⁰, 104, 8 bzw. 107 S. Leipzig 1925 bzw. 1926, C. F. Peters.

Mit dem 31. Jahrgang hat das Jahrbuch Peters die Krise der Inflationszeit überwunden, nachdem der Doppelband für 1922/23 lediglich Bibliographie und Totenschau hatte bringen können. Es erscheint wieder im alten Umfang und mit den gewohnten wissenschaftlichen Beiträgen — eine Genugtuung für den Herausgeber, der es jetzt 25 Jahre redigiert, ein Geschenk für die ganze musikwissenschaftliche Welt.

In aller Kürze sei der Inhalt der beiden Jahrgänge angezeigt. Im ersten schreibt Hermann Abert den Artikel „Zum Gedächtnis Hermann Kretzschmars", dessen regelmäßigen Beiträgen diese Jahrbücher ja einen Teil ihrer Bedeutung verdanken: es ist nicht bloß ein Rückblick auf Kretzschmars Lebensarbeit, sondern die ins einzelne gehende Grundlage einer richtigen Biographie, eine Schilderung des Entwicklungsgangs, eine warme Würdigung des Werks, ein Charakterbild des Mannes, dessen innerster Kern der „Glaube an die ethische Sendung der Tonkunst" gewesen ist. Johannes Wolf behandelt, als Beitrag zur Vierjahrhundertfeier, „Das evangelische Gesangbuch in Vergangenheit und Zukunft", und bietet dabei eine Geschichte der Entwicklung des Gemeindegesangs, die bei aller Knappheit einen großen Reichtum an Tatsachen enthält; für die Gegenwart stellt er vor allem die Forderung nach einheitlicher Gestaltung des Gesangbuchs für ganz Deutschland, nach Verdrängung der Provinzialgesangbücher, in der umstrittenen Rhythmus-Frage nach Rücksicht auf die Geschichte der Melodien: endlich nach Hilfe der Schulen. Dem Außenstehenden ist dabei freilich der Skeptizismus erlaubt, ob auch durch solche Mittel einem Kultus, der nicht mehr lebendig ist und keine Triebkraft aus der Gesinnung, aus den Nöten der Zeit besitzt, noch aufgeholfen werden könne. Hans Joachim Moser sucht in einem Artikel „Über die Eigentümlichkeit der deutschen Musikbegabung" durch die Abgrenzung von italienischer und französischer Wesensart das Intelligible (nicht das „Apriorische", wie er sich S. 36 ausdrückt) der deutschen Ausdrucksform zu bestimmen. Rudolf Schwartz selbst endlich kommt mit einem Beitrag: „Nochmals ‚Die Frottole im 15. Jahrhundert'" auf altbegangene Wege zurück, er ergänzt hier seine mehr formalen Untersuchungen von vor 40 Jahren durch das Eingehen auf den charakteristischen Ausdruck der Frottola, durch Untersuchung der Ausführungsmöglichkeiten der einzelnen Stücke — in der Tat muß man hier von Fall zu Fall entscheiden, und es gibt in den meisten Fällen mehr als eine Lösung, da es schon von vornherein auf mehr als eine Lösung abgesehen war.

Durch beide Jahrgänge hindurch geht ein Beitrag von Adolf Sandberger: „Zur venezianischen Oper", dessen Hauptgewicht auf dem Nachweis des Einflusses des spanischen Dramas auf das venezianische Libretto des 17. Jahrhunderts liegt: diesen Beziehungen wird im einzelnen nachgespürt, die einzelnen Librettisten — Fr. Sbarra, Fr. Faustini, Cicognini, Aureli, Minato — werden charakterisiert, und die neuen Maßstäbe der Beurteilung führen vor allem zu einer Ehrenrettung von Francesco Sbarra. Hermann Abert bringt, als Auftakt zum Beethoven-Gedenkjahr, eine Reihe neuer und wertvoller Gesichtspunkte „zu Beethovens Persönlichkeit und Kunst". Arnold Schering steuert unter dem Titel „Geschichtliches zur ‚ars inveniendi' in der Musik" einen wichtigen Beitrag zur Erkenntnis klassischer und romantischer Musikauffassung bei, indem er die Wertung des Gegensatzes „Erfinden" und „Gestalten" durch die Jahrhunderte verfolgt: der typischen Hochschätzung der Originalität, der Eingebung durch die Romantik, der die „ars inveniendi" ein „Kunstbegriff des Einzelnen, des Individuums und ein Geheimnis seiner Seele" geworden ist, steht die rationalistische Haltung vor der Mitte des 18. Jahrhunderts gegenüber: der eigentliche Musiker ist der Gestalter, die Erfindung ist Gegenstand der „Imitation", mechanistischer Anweisung, der Kombination: es ergeben sich seltsame Beziehungen zur Gegenwart. In einem Beitrag „Grundfragen des musikalischen Hörens" geht endlich Heinrich Besseler nicht etwa auf psycho-physiologische Vorgänge ein, sondern auf kulturpsychologische Zusammenhänge, auf die Spaltung von Kunst und Dasein, die Musik zum „Objekt" gemacht hat — eine gedankenreiche Betrachtung, deren Feinstes wohl der Nachweis der Entwicklung einer Kunstform zur eigentlichen „Existenz" in der Einheit von Schöpfertum und „Hörern" am Beispiel der altfranzösischen Motette ist. A. E.

Jöde, Fritz. Der Kanon. Ein Singbuch für alle. Einleitg. v. Herm. Reichenbach. 1.—2. Tsd. d. Gesamtausgabe. 8⁰, 431 S. Wolfenbüttel 1926, G. Kallmeyer. 8 Rm.

Jöde, Fritz. Unser Musikleben. Absage und Beginn. 2. Tsd. 8⁰, 83 S. Wolfenbüttel 1925, G. Kallmeyer. 4 Rm.

Kallenberg, Siegfried. Richard Strauß. Leben und Werk. (Musiker-Biographien Bd. 39.) kl. 8⁰, 112 S. Leipzig [1926], Ph. Reclam jun. —.80 Rm.

Lach, Robert. Die Bruckner-Akten des Wiener Universitäts-Archivs. Hrsg. v. R. L. 8⁰, 65 S. Wien [1926], Ed. Strache.

Landowska, Wanda. The Music of the Past. Translated by W. A. Bradley. 8⁰. London 1926, Geoffrey Bles. 7/6 sh.

Einführung in die Farblicht-Musik Alexander **László**s. gr. 8⁰, 6 S. Leipzig [1926], Breitkopf & Härtel. —.50 Rm.

Lobe, J. C. Handbuch der Musik. 31. Aufl., unverändert. Abdruck der v. Richard Hofmann durchges. 30. Aufl. (J. J. Webers ill. Handbücher.) kl. 8⁰, VIII, 184 S. Leipzig [1926], J. J. Weber. 2 Rm.

Malezieux, Odette. Observations techniques à l'usage des violonistes. 8⁰, 22 S. Paris 1926, Bureau d'édition de la Schola.

Melitz, Leo. The Opera-goer's Complete Guide. 8⁰, 572 S. London 1926, J. M. Dent and Sons. 7/6 sh.

Malsch, Rudolf. Geschichte der deutschen Musik, ihrer Formen, ihres Stils und ihrer Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben. 8⁰, VIII, 357 S. Berlin-Lichterfelde 1926, Ch. F. Vieweg. 6 Rm.

Mozart, W. A. Briefe. (Georg Müllers Zwei-Mark-Bücher; Inhalt: die ersten 2 Bände der Ges.-Ausg.) kl. 8⁰, 230 S. München 1926, Georg Müller. 2 Rm.

Newman, Ernest. Wagner as Artist and Man. Neue Aufl. 8⁰, 499 S. London 1926, John Lane, Ltd. 12/6 sh.

Ochs, Siegfried. Der deutsche Gesangverein. Bd. 2. Die Aufführungspraxis bei Schütz, Händel und Bach. (M. Hesses Handbücher Bd. 79.) kl. 8⁰, 427 S. Berlin [1925], M. Hesse. 6 Rm.

Odum, Howard Washington, u. Gay B. **Johnson**. Negro workaday songs. (Univ. of North Carolina society study ser.) 8⁰. Chapel Hill N. C. Univ. of North Carolina Press. 3 $.

Perrett, Wilfrid, Some questions of Musical Theory. 8⁰, 30 S. Cambridge 1926, Heffers.

Piggott, H. E. An introduction to music. 8⁰. London 1926, Dent. 6 sh.

Pourtalès, Guy de. Franz Liszt: The Man of Love. Translated by Eleanor Stimson-Brooks. 8⁰. London 1926, Thornton Butterworth Ltd. 10/6 sh.

Prunières, Henry. La vie et l'œuvre de Claudio Monteverdi. gr. 8⁰, 320 S. Paris 1926, Les Editions Musicales de la Librairie de France.

Prunières, Henry. Monteverdi, his Life and Works. Translated from the French by Marie D. Mackie. London 1926, Dent. 10/6 sh.

Rabich, Franz. „Wotan". Eine Vorbereitung auf Richard Wagners Ring des Nibelungen. 8⁰, 12 S. Bayreuth [1926], C. Gießel. —.30 Rm.

Reuter, Fritz. Musikpädagogik in Grundzügen. 8⁰, XII, 103 S. Leipzig 1926, Quelle & Meyer. 4.20 Rm.

Reuter, Florizel v. Führer durch die Solo-Violinmusik. Eine Skizze ihrer Entstehung u. Entwicklung mit krit. Betrachtung ihrer Hauptwerke. (Max Hesses Handbücher Bd. 77.) kl. 8⁰, 272 S. Berlin [1926], M. Hesse. 4.20 Rm.

Reymond', Henry. Science tonale exacte. 8⁰. Paris 1926, Les Presses Universitaires de France. 8 Fr. (Schweizerfranken.)

Riemann, Ludwig. Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge in Tonstücken klassischer und moderner Literatur von den Anfangsgründen bis zur vollständigen Beherrschung der Akkordlogik, mit zahlr. Aufgaben u. Notenbeispielen. Eine gänzlich neue Harmonielehre. In 2 Heften. Heft 1. 4⁰, 82 S. Münster i. W. [1926], E. Bisping. 4 Rm.

Rolland, Romain. Musiker von ehedem. Deutsch von Wilhelm Herzog. gr. 8⁰, X, 470 S. München 1927, Georg Müller. 6 Rm.

The **Savoy Operas.** Being the complete text of the Gilbert and Sullivan Operas as originally produced in the years 1875—1926. By Sir W. S. Gilbert. 8⁰, IV, 698 S. London 1926, Macmillan & Co. Ltd.

Schönberg, Jakob. Die traditionellen Gesänge des israelitischen Gottesdienstes in Deutschland. Musikwissenschaftl. Untersuchung der in A. Baers „Baal T'fillah" gesammelten Synagogengesänge. gr. 8⁰, 96 S. Nürnberg [1926], Buch- u. Kunstdruckerei Erich Spandel.

Schwers, Paul, und Martin **Friedland.** Das Konzertbuch. Ein prakt. Handbuch. kl. 8⁰, XXIV, 501 S. Stuttgart 1926, Muthsche Verlh. 6 Rm.

Strube, Adolf. Anleitung zum Notensingen. Eine Hilfe zum bewußten Singen unter Zugrundelegung des Eitzschen Tonwortes. Ausg. A. Für Männerchöre. 92 S. Leipzig [1926], Carl Merseburger. 2.50 Rm.

Süß, Carl. Kirchliche Musikhandschriften des 17. u. 18. Jahrhunderts der Stadtbibliothek Frankfurt a. M. Katalog. Bearb. u. hrsg. von Peter Epstein. 8⁰, XIV, 224 S. Berlin [1926], Frankfurter Verlagsanstalt. 9,75 Rm.

Baron Carra **de Vaux.** Les Penseurs de l'Islam. Tome IV: La scolastique, la théologie et la mystique. — La musique. 8⁰, 384 S. Paris 1926, Paul Geuthner.

Volbach, Fritz. Handbuch der Musikwissenschaften. Bd. 1. 8⁰, XIV, 353 S. Münster i. W. 1926, Aschendorffsche Verlbh. 6 Rm.

Wagenmann, Josef Hermann. Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder. 2., vollst. umgearb. Aufl. (Wagenmannbücher, Bd. 2.) gr. 8⁰, 131 S. Leipzig 1926, A. Felix. 2.40 Rm.

Wyndham, Henry Saxe. Arthur Seymour Sullivan. 1842—1900. (Masters of Music.) 8⁰. London 1926, Kegan Paul. 7/6 sh.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, J. S. Sinfonias to Church Cantatas N°s 150 and 196 (Nach dir, Herr, verlanget mich — Der Herr denket an uns). Edited by W. G. Whittaker. (Oxford Orchestral Series N⁰ 23.) Partitur. London [1926], Oxford University Press. 3 sh.

Bach, J. S. Klavierkonzerte d moll und f moll. — Kaffeekantate. — Weltliche Kantate „Der zufriedengestellte Äolus". — Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen" (Himmelfahrts-Oratorium). — Johannes-Passion. Kleine Partituren. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Diese Partituren sind ein weiterer Schritt zur Verwirklichung des Wunsches, sämtliche Kantaten und Orchesterwerke Bachs in solcher Form zu besitzen. Alle haben durch Arnold Schering feinsinnige und bei aller Kürze geschichtlich und ästhetisch erschöpfende Einführungen erfahren; besonders ergiebig ist die zum viel zu wenig gekannten und aufgeführten, den Passionen ebenbürtigen Himmelfahrtsoratorium. Die Vergleichung mit den Autographen, die Schering nicht gescheut hat, hat Rusts Sorgfalt von neuem dargetan; zur Kaffeekantate sei noch auf die Faksimile-Reproduktion der Partitur durch den Wiener Philharmonischen Verlag, und auf die Ausführungen von Fritz Boehm zum Text (Ztschr. d. Vereins f. Volkskunde in Berlin 1925, Heft 2) hingewiesen. A. E.

Beethoven. An die ferne Geliebte. Ein Liederkreis. Hrsg. u. mit einer Einführung versehen von Max Friedlaender. 8⁰, 71 S. Leipzig, Insel-Verlag.

In die Reihe der Veröffentlichungen der Insel-Bücherei fügt sich jetzt Beethovens Liederkreis ein, doppelt willkommen als Gabe für die Sängerpraxis und als wichtige Publikation an sich. Denn Fr. hat, wie gewöhnlich, ein Nachwort angefügt, das die Entstehungsgeschichte des Lieder-

kreises beleuchtet. Er bezeichnet die Zeit um 1815 als die der „produktiven Unfruchtbarkeit", und weist dem Liederzyklus die Rolle des Auftaktes zu den Schöpfungen der großen letzten Epoche zu, die mit op. 101 zur gleichen Zeit beginnen. Friedlaender setzt die in dem Liederkreis zum Ausdruck kommenden Empfindungen feinsinnig in Beziehung zu den Briefen an die „Unsterbliche Geliebte" und geht des näheren auf die Persönlichkeit des Textdichters Alois Isidor Jeitteles ein, mit Recht das Heldenhafte im Dichter und Tondichter als Grund von Beethovens Sympathie hervorhebend. Weiterhin beleuchtet er die historische Bedeutung des Zyklus als des ersten geschlossenen Liederkreises. Dies ist wichtig — wichtig auch namentlich durch die Schumann vorgreifende thematische Beziehung von Anfang und Schluß. Von der Tonmalerei in Beethovens Liederbegleitungen ausgehend, hebt Friedlaender den auch von mir stets betonten instrumentalen Charakter seines Liederschaffens hervor. In der Tat fällt bei fast allen Liedern Beethovens die Unterordnung des poetischen Metrums unter den musikalischen Rhythmus auf. Dies äußert sich meines Erachtens namentlich in zwei Eigentümlichkeiten: einmal komponiert Beethoven mit Vorliebe über die metrischen Zäsuren hinweg, anderseits zerreißt er oft durch Zwischenspiele Versteile, die eng verbunden sind. Auch die häufigen Dehnungen prägnanter Worte auf Kosten der folgenden, oder analoge Zusammendrängung durch Pausen auf schwerem Taktteil gehören hierher.

All dies, dazu die agogischen Schlußsteigerungen (nach und nach geschwinder, Allegro molto e con brio bei den Worten „und ein liebend Herz erreichet was ein liebend Herz geweiht". S. 6/7 u. 40—42) sind wichtige Beispiele für das instrumentale, zum Teil wohl auch von der Opernarie beeinflußte Liedschaffen Beethovens. Es wäre die Frage aufzuwerfen, ob man bei der Wiedergabe nicht wenigstens die Bezeichnungen Allegro molto e con brio außer Acht lassen und in gemäßigtem Tempo abschließen sollte. Die Schwäche der Coda freilich (von S. 42 ab, bei Beginn der Sechzehntel in der Unterstimme an), der Widerspruch zwischen dem Inhalt der Worte und Beethovens Tempobezeichnung, würde auch hierdurch nicht beseitigt, aber immerhin gemildert[1]. In diesem Zusammenhange ist es von historischem Interesse, auf eine kritische Besprechung von Beethovens „Adelaide" in Reichardts Berlinischer Musikalischer Zeitung I, 3 (1805) hinzuweisen. Der Referent, nebenbei auch auf Deklamationsfehler aufmerksam machend, sagt: „Nur wäre zu wünschen, daß die Komposition auch bloß als Musikstück angesehen, nicht den auffallend schneidenden Kontrast des ersten recht edlen Satzes mit dem zweiten überaus lustigen Satze darböte. Nach der recht gemütlichen Ausmalung und Darstellung der Bilder, in welchen der Dichter seine Zärtlichkeit zutage legt, hat die lustige Behandlung seines Wunders fast das Ansehen, als machte sich der Komponist über das Wunder so recht lustig. Das Ganze gewinnt dadurch fast den Charakter einer Parodie." Das ist natürlich zu schroff ausgedrückt, zeigt aber doch, wie schon die Zeitgenossen über Beethoven als musikalischen Deklamator urteilten.

Der letzte Teil von Friedlaenders Einführung befaßt sich mit der kurzen Analyse der einzelnen Gesänge, in welchen die Skizzen aus den Nottebohmschen „Beethoveniana" gewürdigt und erläutert werden, und man einen willkommenen Einblick in Beethovens Werkstatt gewinnt.

Die musterhafte kleine Ausgabe, die unter Zugrundelegung des Wiener Autographs und der ersten Ausgabe von 1816 hergestellt wurde, verdient uneingeschränktes Lob und weiteste Verbreitung.

Moritz Bauer.

Castrucci, Pietro. Concerto g moll. La Cintola. Für Violine u. Pfte. bearb. von Alfred Moffat. Mainz [1926], B. Schotts Söhne. 1.80 Rm.

Chilesotti, Oscar. Da un Codice „Lauten-Buch" del Cinquecento. In moderne Notenschrift übertr. 8⁰, X, 101 S. Leipzig [1926], Breitkopf & Härtel. 6 Rm.

Chilesotti, Oscar. Lautenspieler des 16. Jahrhunderts (Liutisti del Cinquecento). Ein Beitrag z. Kenntnis d. Ursprungs d. mod. Tonkunst. 8⁰, XV, 248 S. Leipzig [1926], Breitkopf & Härtel. 10 Rm.

Die Sammlung enthält 137 ausgewählte Kompositionen (in moderner Notation) der großen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, also u. a. Hans Newsidler, Jacomo Gorzanis, Francesco da Milano, Vincentio Galilei, Julio Cesare Barbetta, Antonio Terzi, Simone Molinaro, Giov. Batt. Besardo, Bernandello.

[1] Ebenso möchte ich für die Beseitigung der Bezeichnung: „etwas geschwinder" bei Schuberts „süßer Friede, komm in meine Brust", eintreten.

Corelli, Arcangelo. Concerto grosso Nr. 8 (Weihnachtskonzert). Revidiert und mit Vorwort versehen v. Alfred Einstein. Kleine Partitur. VI, 26 S. Leipzig [1926], Ernst Eulenburg.

Man erlaube mir, selber auf einen Druckfehler des Vorworts hinzuweisen: statt „die römische Ausgabe (der Concerti grossi Corellis) von 1912 ist eine bibliographische Fabel" muß es natürlich 1712 heißen. Wie Chrysander zu der Behauptung gekommen ist, das Werk sei „im Dezember 1912 zu Rom in 7 Stimmbüchern" erschienen, ist mir gänzlich unerfindlich; daß die 1714 bei Roger (Ruggieri) in Amsterdam gestochene Ausgabe die erste ist, geht aus dem dereinst von mir publizierten Briefwechsel von Corellis Erben und Schüler Matteo Fornari mit dem Kurfürsten Johann Wilhelm klar hervor. Eitner verzeichnet zwar die angebliche Ausgabe mit dem Datum 3. Dez. 1712 als in Bologna und Rostock befindlich; Anfragen bei beiden Bibliotheken haben aber ergeben, daß es sich in jedem Fall um die Amsterdamer Ausgabe von 1714 handelt. A. E.

Collett, J. Sonata Cdur. Für Violine u. Pfte bearb. von Alfred Moffat. Mainz [1926], B. Schotts Söhne. 1.80 Rm.

Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531, transcrits et publiés avec une introduction par Yvonne Rokseth. Tome I des „Publications de la Société française de Musicologie". Paris 1925, E. Droz. [Leipzig, Breitkopf & Härtel.]

Der vorliegende schöne Quartband (XX u. 58 S.) bietet eine Übertragung in moderne Notenschrift von zweien der drei Bände kirchlicher Musik für Tasteninstrumente aus der im Jahre 1531 bei Attaingnant veröffentlichten Sammlung. Diese umfaßt im ganzen sieben Bände, vier davon, Chansons und Tänze enthaltend, sind bekanntlich von Ed. Bernoulli in Faksimile herausgegeben worden, von den kirchlichen Kompositionen haben bisher nur kleine Proben vorgelegen (bei Ritter, „Beiträge zur Geschichte des Orgelspiels" und Schlecht, „Geschichte der Kirchenmusik"), hier erhalten wir nun in sorgfältigem Neudruck Instrumentalstücke über den gregorianischen Choral, die Messen „Kyrie fons" und „Cunctipotens", die acht Töne des Magnifikat, das Te Deum, außerdem zwei Präludien. Die Fassung des Chorals, dem der oder die mit Namen nicht genannten Tonsetzer folgen, hat die Herausgeberin, Yvonne Rokseth, in einem, aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammenden Manuskript der Pariser Nationalbibliothek (fonds latin 861) aufgefunden, sie gibt das auf die Orgelkompositionen bezügliche in Faksimile wieder. Das ist lehrreich, man sieht, daß die Komponisten den Cantus firmus genau in ihre mehrstimmigen Tonsätze mitaufnehmen. Die Herausgeberin scheint anzunehmen, daß damit der Gesang selbst habe begleitet werden können und begleitet worden sei, aber sie hebt auch eine Vorschrift hervor, nach der die Orgel abzuwechseln hatte mit dem Chor (S. 12 der Introduktion). Hat die Orgel im 16. Jahrhundert wirklich schon den Gesang begleitet? Nach den bekannten Untersuchungen Rietschels ist das wenig wahrscheinlich. Jedenfalls sollte man mit dem Gebrauch des Wortes „Begleiten" (accompagner) in der Zeit vor 1600 vorsichtig sein, es hat namentlich in den Köpfen der Laien schon viel Verwirrung angestiftet.

Überzeugend weist die Herausgeberin nach, daß wir es hier mit originalen Instrumentalkompositionen zu tun haben, nicht mit Übertragungen von mehrstimmigen Tonsätzen (eine Ausnahme macht ein Magnifikat-Satz, für den eine vierstimmige Vorlage von Richafort nachgewiesen wird). Es ist lehrreich, diese für die Orgel gesetzten Stücke zu vergleichen mit den von Schering zum Gebrauch auf der Orgel herausgegebenen Chorsätzen des 15. und 16. Jahrhunderts. Wenn man von diesen sagen kann, sie seien auf der Orgel ausführbar, so kann man von jenen jedoch nicht sagen, daß man sie auch singen könne, nicht nur wegen der wechselnden Stimmenzahl, sondern auch wegen der aus der Baß- bis in die Altlage durchlaufenden Gänge, wie z. B. im „Christe" der Messe „Kyrie fons", wo der Baß in einem Lauf vom großen A bis ins eingestrichene g steigt. Als frühe selbständige, künstlerisch bedeutungsvolle Instrumentalkompositionen sind die vorliegenden von großem Interesse, besonders sei die Aufmerksamkeit hingelenkt auf die mit Sequenzen ausgestatteten Präludien und das in reichem Wechsel angelegte Te Deum.

Die Veranlassung zu ihnen glaubt die Herausgeberin sehen zu dürfen in dem Bestreben der Zeit, die Kirchenmusik von weltlichen Einschiebseln zu reinigen. Weil sie stark benutzt wurden, seien sie auch, so glaubt sie, in Frankreich früh verbraucht worden, schon Titelouze am Anfang des 17. Jahrhunderts wußte von der Ausgabe Attaingnants nichts mehr, und bekanntlich hat sich ein einziges Exemplar, aus der Bibliothek des Erzbischofs von Eichstädt stammend, erhalten; es befindet sich in der Staatsbibliothek zu München. Dieses liegt der vorliegenden Ausgabe zugrunde.

Aus dem gehaltvollen Vorwort der Herausgeberin sei noch hingewiesen auf Mitteilungen über alte, französische Orgeln. K. Nef.

Dowland, John (1613). Me, me, and none but me. — Say, Love, if ever thou didst find. — Flow not so fast, ye fountains. — What if I never speed. — Transcr. and Ed. by Peter Warlock. London 1926, Curwen. Je 4 d.

Droz, E., et G. **Thibault**. Un chansonnier de Philippe le Bon. 4 Faks. 8 S. Paris 1926, Editions E. Droz. [Leipzig, Breitkopf & Härtel.] 2 Rm.

Eccles, H. Sonata Emoll. La guitare. Für Violine u. Pfte. bearb. von Alfred Moffat. Mainz [1926], B. Schotts Söhne. 1.80 Rm.

Mozart, W. A. Der Schauspieldirektor (Köch. Nr. 486). Partitur und Klavierauszug von Bernhard Paumgartner. 8⁰, 30 u. 152 S. Wien [1925], Wiener Philharmonischer Verlag.

Die Partitur dieses Mozartschen Gelegenheitswerkchens von 1786 wird außer den Besitzern und Kennern der Gesamtausgabe nicht vielen bekannt sein, und nur die Partitur vermittelt ganz die leisen Züge von Galligkeit, die in ihm stecken — in der Tat hatte diesmal Mozart Grund zum Unmut, denn die Ungunst des Schicksals hatte ihm anstatt Castis graziösem und geistreichem „Prima la musica e poi le parole" den zugleich anspruchsvollen wie geschraubten und albernen Text Stephanie des jüngeren zugeschoben. Als Dokument des Zeitgeschmacks ist dieser Text freilich fesselnd genug, und die Beispiele des „bürgerlichen Lustspiels", der „historischen Komödie" und des „ländlichen Spiels" die er enthält, wären eine Diskussionsaufgabe für ein literarhistorisches Seminar. Paumgartner, der Direktor des Salzburger Mozarteums, hat in einer Einführung das Nötigste über das Stückchen gesagt und vor allem einen künstlerischen und an Klangfeinheit über das Übliche weit hinausgehenden Klavierauszug geliefert. A. E.

Mozart. Die Hochzeit des Figaro. Nach dem in der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Autograph revidiert u. mit Einführung versehen von Hermann Abert. kl. 8⁰, XXXII u. 726 S. Leipzig [1926], Ernst Eulenburg.

Nach der „Zauberflöte" liegt nun auch dies größte Meisterwerk Mozarts in handlicher Partitur und in neuer Revision vor — möchten Don Giovanni, Cosi fan tutte, Entführung bald folgen! Das Besondere der Neuausgabe liegt in der schönen Einführung Aberts, die in der Aufdeckung der Symmetrie des harmonischen Aufbaues sogar über sein Mozartwerk hinaus Neues bringt, und in dem nach dem Autograph von Rudolf Gerber revidierten Notentext, der ein paar Überraschungen bringt. Die wichtigsten seien angeführt. Vor allem sieht das Terzett zwischen der Gräfin, Susanna, dem Grafen im II. Akt ganz anders aus als in der Gesamtausgabe: die führende, auch die berühmte, in einem Flötenhauch zerflatternde zweimalige „Koloratur" (es ist keine Koloratur) bringende Stimme ist die der Gräfin, Susanne tritt zurück, was ja auch der dramatischen Situation entspricht; ein paar wichtige Ausdruckswerte haben sich verändert, und die beiden Stimmen wären von nun an nicht bloß technisch und textlich, sondern auch in puncto Charakteristik „umzustudieren". Das Duettchen zwischen Susanne und Cherubin hat Rietz in gutem Glauben zusammengestrichen, es hat im Autograph eine Reihe besonders köstlicher Takte mehr. Figaros „Zitat" im II. Akt („Se vuol ballare") ist ohne Instrumente — Gerber hat sie auch in der Neuausgabe belassen. Ich hätte sie gestrichen, denn diese Mobilisierung des Orchesters wirkt in jeder Aufführung immer wieder schwerfällig und allzu handgreiflich. Im I. Akt, nach Cherubins Arie, merkt im Rezitativ Cherubino zuerst das Kommen des Grafen — er sieht ihn etwa durch ein Fenster —, Susanne wird aufmerksam („che timor!") und erschrickt dann selbst: das ist lebendiger, wenn der Spielleiter und die Darsteller es richtig machen.

Schade ist, daß aus der Gesamtausgabe die erbärmliche deutsche Übersetzung übernommen worden ist (sie steht obendrein an erster Stelle, an die unbedingt der originale Text gehört). Hier wäre einmal Gelegenheit gewesen, eine gültige Übertragung durchzusetzen — eine solche, die vollendete Treue mit dichterischem Klang verbindet, hat Karl Wolfskehl gedichtet. Es wird auf die Dauer unerträglich, im ersten Duett von „ewig bin und bleibe ich dein" „du Teurer" zu hören, und dazu die notwendigen Spielübertreibungen zu sehen, oder in Figaros entscheidender Arie von „auf Tod und Leben", von „kühn jeden Plan zerstören", und dergleichen Plumpheiten von Anfang bis Ende. Der italienische Text hätte im übrigen sorgfältigere Revision vertragen. A. E.

Nardini, Pietro. Sonate D dur pour Violon avec une basse non chiffrée. Für V. u. Kl. bearb. von [J.] Manén. Wien 1926, Universal-Edition. 3.50 Rm.

Pirro, André. Trois chansonniers français du XVe siècle. Tome IV des Documents artistiques du XVe siècle. 4 Hefte. Paris 1926, Editions Droz. [Leipzig, Breitkopf & Härtel.]

Pirro, André, E. **Droz** et G. **Thibault.** Jean Cornuel dit Verjus, petit vicaire de Cambrai. Paris 1926, Editions E. Droz. [Leipzig, Breitkopf & Härtel.]

Porpora, N. Sonata E dur. Für Viola u. Pfte. bearb. v. Alard-Dessauer. Mainz [1926], B. Schotts Söhne. 1.80 Rm.

Ravenscroft, Thomas (1609). By a bank as I lay. 4st. Transcr. and ed. by Peter Warlock. London 1926, Curwen. 4 d.

Ravenscroft, Thomas (1609). Give us once a drink. 4 st. Transcribed and edited by Peter Warlock. London 1926, Curwen. 4 d.

Schubert, Franz. Messe Nr. 6 Es dur. Mit Einführung von Herman Grabner. Kleine Partitur, X, 230 S. Leipzig [1926], Ernst Eulenburg.

Die Neuausgabe von Schuberts letzter Messe, der hoffentlich bald auch diejenige der As dur-Messe folgt, sei angezeigt, um dankbar zu konstatieren, wie der „musikalische Reclam", Eulenburgs Kleine Partitur-Ausgabe, immer weitere Gebiete erschließt, dann aber auch um der Einführung Hermann Grabners willen. Sie ist durchaus unphilologisch und gibt nicht einmal die Entstehungszeit des Werkes an, aber sie ist kritisch aus dem Empfinden des Künstlers heraus, und deshalb gerade auch für den Historiker lesenswert; die Messe erscheint Grabner als „Apotheose des schönen Klangs und darum typisch romantisch", polyphone Gestaltung scheint ihm ein notwendiges Ausdrucksmittel für eine Messenkomposition überhaupt zu sein. Das ist ein wohl zu schroffer Standpunkt, auf den Grabner sich nicht gestellt hätte, wenn Schubert eben die Ausgewogenheit des Homophonen und Polyphonen erreicht hätte, wie Mozart sie einst besaß, und wie sie vielleicht auch bei Bruckner wieder zu finden ist. Im übrigen ist bemerkenswert und noch nicht bemerkt, wie genau der Komponist des „Deutschen Requiem" gerade diese Messe gekannt hat.

A. E.

Schütz, Heinrich. Geistliche Konzerte zu 1 bis 2 Stimmen mit Generalbaß. Ausgewählt u. eingerichtet von Friedrich Blume. (Beihefte zum Musikanten, hrsg. von Fritz Jöde. 3. Reihe, Nr. 2.) 39 S. Wolfenbüttel 1926, Gg. Kallmeyer. 2.25 Rm.

Stanley, J. Sonata G dur. Für Violine u. Pfte. bearb. v. Alfred Moffat. Mainz [1926], B. Schotts Söhne. 1.80 Rm.

Telemann, Georg Philipp. Sechs Duette für zwei Flöten oder zwei Geigen (1727). Neuausgabe nach einem Druck der Bremer Stadtbibliothek v. Rudolf Budde. (Beihefte zum Musikanten, hrsg. v. Fritz Jöde. 2. Reihe, Nr. 5.) 72 S. Wolfenbüttel 1926, Gg. Kallmeyer. 3.35 Rm.

Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten. Hrsg. u. bearb. von Blanka Glossy und Robert Haas. XXIX, 266 S. Wien 1924, Kunstverlag Anton Schroll & Co. 20 Rm.

Aus schier unerschöpflichem Schatze spendet hier berufene Hand eine Fülle musikalischer Kostbarkeiten! In einer Zeitspanne von über 200 Jahren zieht das volkstümliche Wiener Theaterlied an uns vorüber, in feinsinniger Auslese vorwiegend heiterer Gattung. Zum ersten Male wird dieser große, zugleich kulturgeschichtliche Überblick von musikhistorischer Seite aus, durch musikalische Illustration gegeben. Die Zentralisierung eines großen Teiles der überlieferten Notenschätze in der Wiener Nationalbibliothek erleichterte die Aufgabe. Überraschend das Ergebnis: Für den praktischen, impulsiven Musiker wie für den nüchtern forschenden Wissenschaftler ist es ein wahrer Genuß, in dem gebotenen quellfrischen Musikreichtum zu wühlen, einem Reichtum, dessen Vielgestaltigkeit charakteristischerweise erst im Verlaufe des 19. Jahrhunderts merklich abnimmt.

Die Einleitung von Robert Haas gibt einen knappen, doch erschöpfenden Abriß der historischen Entwicklung und der Zeit- und Stilströmungen, die sich im Laufe einiger Jahrhunderte in dem ungemein aufnahmefähigen wie auch selbst nicht minder fruchtbaren Musikboden Wiens zusammenfanden. Leider fließen die Quellen für eine gleichmäßig erläuternde Beispielsammlung zu ungleich, ja stocken für die Vor- und Frühzeit des Wiener Singspiels streckenweise vollkommen. So konnte

das 17. Jahrhundert nur mit drei Stücken belegt werden, darunter einem „frischen branleartigen Tanzlied mit Refrain und ausgesetztem Ritornell" aus der Feder keines Geringeren denn des musikkundigen Leopold des Ersten; es findet sich überraschenderweise auch als reines Tanzstück, nur wenig melodisch verändert und formal kürzer, in den „Kaiserwerken" (Bd. II, Gavotte Nr. 104, S. 262) vor und wurde als solches Ballettstück, dem Datum nach, früher als die textierte Arie geschrieben! — Doch weder aus der Jahrhundertwende, einer von der Forschung noch fast unerschlossenen „Blütezeit des Wiener Volksgesanges und des Volkstanzes der Bierfiedler", noch aus der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhdts., einer Hochzeit der Stegreifkomödie, der „extemporierten Ollapotrien", wie sie Kurz selbst einmal nennt, — vertreten durch die Namen Joseph Stranitzky, Gottfried Prehauser, Joseph Felix Kurz und die bekannten Gestalten des Hannswurst, des „durchgetriebenen Fuchsmundi", des „Comicus Bernardon" (Kurz) — ist bisher außer Szenarien und Arientexten (s. etwa Wiener Neudrucke Bd. 2 und 10) irgendwelches musikalisches Material aufgefunden worden. Erst für die 50er Jahre — in denen allerdings Kurz gerade auf dem Gipfel seines Ruhmes stand — liefern die 4 Bände „Teutsche Arien" [1] zusammen mit den zu ihrem 4. Band gehörigen 2 Manuskriptsammlungen „Teutsche Comedie-Arien" der musik- und literarhistorischen Forschung unschätzbares Material. Über Entdeckung und Bedeutung dieser Werke lese man die Ausführungen von Haas (ZfM III, 405 u. Adler, Studien XII, 5) und Blad. Helfert (ZfM V, 194) nach. Leider steht sowohl die Veröffentlichung der Texte durch Max Pirker wie die der Musikstücke durch Haas (in einem Band der DTÖ) noch immer aus. — Hier taucht auch der Name eines der vier großen Wiener Musiker auf, für deren Aller bodenständige Verwachsenheit überhaupt der ganze Liederband eine großartige Beweissammlung darstellt: Haydn. Geht auch die in dem zuerst genannten Aufsatz ausgesprochene Vermutung von Haas, in den zwei Musikhandschriften hätten wir „mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Auslese von Haydnschen Jugendwerken vor uns" (a. a. O., S. 412) zu weit, so wird Haydn doch allen biographischen Tatsachen nach — stilkritische Untersuchung ist ja vorderhand mangels Materials fast unmöglich — an der Komposition einiger ganzer Stücke oder einzelner Arien beteiligt gewesen sein, vielleicht stärker als Zeitgenossen (Starzer, Asplmayr); allein aus der einen der zwei mitgeteilten „Kostproben", der wundervollen g-moll-Arie „O du arme Welt" mit dem bunten quodlibetartigen Mittelteil (S. 6) spricht in der Tat „eine starke Persönlichkeit" zu uns. Doch liegt auch die Annahme nahe, daß Kurz — wie einer seiner späteren großen Erben: Raimund — sich auch als Dichter-Komponist betätigte und daß damals übliche Bezeichnungen wie „das ganze Werk ist componiret von unserem Bernardon so sich nennet Josef Kurz" (Studien XII, 39) sich auf dichterische wie musikalische Komposition beziehen. Auf jeden Fall ist die sorgfältige Musikpflege in den Stegreifstücken der damaligen Zeit verbürgt, und die neben konventioneller Gestaltung oft große und freie Anlage von Texten und Musik, die Tendenz zur „Kunstmusik volksmäßiger Haltung mit auffallender Neigung zum freigeformten Ensemble", die schon zu dieser Zeit beachtliche Mannigfaltigkeit der musikalischen Stilingredienzen wie der textlichen Vorwürfe, — alles das schafft bemerkenswerte Verbindungslinien nach dem späteren Wiener Singspiel hin. Es läßt auch die leise Polemik (so Haas in den Studien XII, 63) der noch heute traditionsstolzen Wiener Forscher gegen das zugegebenermaßen angesichts dieser musikalisch reich besetzten Tafel nüchtern und ärmlich wirkende norddeutsche Singspiel Hillers verständlich erscheinen. Jedes von ihnen ist aber eine Gattung sui generis und sollte nicht ohne weiteres mit dem anderen wertend verglichen werden.

Verstärkt wird allerdings die erwähnte Einschätzung noch bei dem Blick auf die weitere Entwicklung des Wiener Singspiels, dem Anfluten und Aufsaugen der stilistischen Strömungen aus allen Himmelsrichtungen und dem Entstehen gleichsam eines prachtvoll bunt gewirkten Teppichs, wie er in gleicher Farbenfülle wohl kaum je in der Musikgeschichte sich darbietet. Was wir im geschlossenen Singspiel der Zeit — etwa Umlaufs „Bergknappen" von 1778 — in charakteristisch bunter Folge notdürftig in einen Rahmen gespannt sehen, was sich auch im Wiener Lied der Zeit Mozarts in reichem Stilgemisch vorfindet (s. DTÖ 54), breitet die vorliegende Sammlung in sorgfältig und treffend gewählten Beispielen vor uns aus: die italienische Ariette (Kanzonette) mit ihrem weichen Terzenklang (Gaßmann, S. 16), das Sperontische Tanzlied (S. 15) und franzö-

[1] Eine handschriftliche Sammlung der Wiener Nat.-Bibl.; eine zuverlässige Abschrift befindet sich unter dem Titel „Arien des Wienerschen Theaters" auf der Landesbibliothek Weimar, Sign. Q 592c.

sische Menuettlied (S. 12 u. 37), italienische, französische, wienerische Melodik; interessante Versuche vor allem Dittersdorfs, sich von der konventionellen Floskelhaftigkeit und damit der lange nachwirkenden italienischen Tradition abzulösen und zu eingängigerer, klangschöner Schreibweise zu gelangen (S. 31; 34). Der Erwähnung wert ist auch die Stephenballade Ignaz Umlaufs (S. 28), eins der frühesten (1782!) und gelungensten Beispiele des variierten Strophenliedes.

Die Zwecke des Buches führen indessen von der Entwicklungslinie des höheren Singspiels ab „in das bunte, wahllos frische Leben der Vorstadtkunst", wie es sich in den Theatern der Leopold- und Josefstadt, auf der Wieden und zeitweise dem an der Wien in aneiferndem Wettstreit mehrerer Truppen (Marinelli, Schikaneder, Hensler) und während der wechselnden Schicksale ihrer Kunststätten entwickelte. Angesichts der knappen und klaren historischen Ausführungen der Einleitung dürfen wir uns hier kürzer fassen und nur einige vorwiegend stilkritische Betrachtungen anfügen. Eine ungeheure Blüte des volkstümlichen Theaterliedes tritt ein, eines Liedes, bei dem man in vielen Beispielen, wie einmal treffend gesagt wurde, „oft in Zweifel kommt, ob der Komponist sie dem Volk oder dieses sie ihm gestohlen habe". Die Schaffensprinzipien eines J. A. P. Schulz werden hier, dank einem gesunden, spendefähigen Volksmusikboden, auf ideale Weise verwirklicht. Starke Gemütskraft, dem Empfindsamen und Rührseligen gleichwie dem Dämonischen, Phantastischen zugewendet, gesunder, schlagkräftiger Mutterwitz und ein ungemein naiver Realismus in Stoff, Handlung, Szenerie, Witz, Ausdruck, kurz der ganzen Sphäre, schaffen hier jene unvergleichlich einfache und einfältige Kunst, die in dem wunderbaren Adel von Werken wie Mozarts „Zauberflöte" ihre höchste Verklärung erhalten sollte und in deren fruchtbarem Erdreich das Schaffen auch der anderen großen Wiener stark, wenn auch nur mehr oder weniger sporadisch sichtbar, verwurzelt ist. Diese Kunst blieb immer für sich; die Berührung mit der großen Oper der Zeit, Cherubinis, Spohrs, Webers, Rossinis, Meyerbeers, vermochte ihr kaum Impulse mehr zu geben — außer dem Anreiz zur beliebten Karikierung von Stoffen, Gesangssternen oder irgendwelchen Unsitten der opera seria. Die Richtung zu einer Erweiterung des Ausdruckskreises, wie sie von wenigen Komponisten, voran Schubert, neben ihm besonders Kreutzer, versucht wurde, konnte so nicht durchdringen. Die Gefahr einer allmählichen Stagnation lag so allerdings nahe und wuchs ja auch mehr und mehr heran. Doch bis in die 30er Jahre des 19. Jahrhdts. blühte dieses Wiener Komödienlied in unverwüstlicher Frische und Vielfältigkeit, bald derb drastisch im Ton sich gebend (S. 80, 44, 58, 100, 127), bald behaglich breit (S. 85, 164) oder sangselig weich (S. 137, Raimund-Drechslers „Brüderlein fein"), bald bis zur Grenze des Trivialen einfach, in bezeichnend schlichtem Wechsel von Dominante und Tonika (S. 50, 54, 94, 114), urmusikalisch und darum oft robust über den Text hinwegsingend (S. 117), in flotten oder sinnigen, wiegenden Tanztönen des Walzers, Ländlers, der Polacca und Polka (S. 50, 114, 135, 68, 92, 149, 172, 213, 98, 112, 119), auch gelegentliche Anleihen bei fremdländischer Musik nicht verschmähend (z. B. die Ungarismen S. 89 u. 90). So manches Thema ging stilisiert in den Sprachschatz der reinen Instrumentalmusik über und findet sich bei den Klassikern und besonders kleineren Zeitgenossen wieder (S. 60, 64, 44, 140), — so manche Melodie erhielt sich wie ein Volkslied bis in unsere Tage (S. 85, 137; S. 58 Wenzel Müllers „Wer niemals einen Rausch gehabt"!), — so manche Töne endlich klingen, allerdings in unendlicher Verfeinerung, bei demjenigen Meister wieder, der wohl am innigsten von allen Wiener Großen mit diesem Volksboden und dessen Musikübung verwachsen war: Franz Schubert (S. 92, 75, 125 f., 21, 89 f.).

Ein Zufall bringt es mit sich, daß die gleichen Musikernamen Höhe wie Wendepunkt und Abstieg der Wiener Volkskunst bedeuten. Das „feine, gemütliche", dabei geistvoll pointierte und urwüchsige Singspiel- und Possenlied des „Klassikers des Bänkels", Wenzel Müllers, und seiner Mitarbeiter (Ferd. Kauer, Jos. Drechsler u. a.) wird zum „modernen", leicht oberflächlichen und zersetzenden Unterhaltungs-Kouplet Adolf Müllers, — Gemüt zu Affektation, Empfindsamkeit zu Rührseligkeit. Es ist im wesentlichen derselbe Umschwung, der den Spötter und Zeitsatiriker Nestroy die Stelle des Lyrikers Raimund einnehmen läßt. Bleibt auch der harmlose Ausdruckston des Wiener Vormärzes noch lange bestehen, so zeigen sich doch in den Musikbeispielen aus den 30er und 40er Jahren allenthalben Spuren eines oberflächlicheren, seichteren Geistes (S. 168, 183, 201, 222, 233, 247). Charakteristischerweise tritt jetzt auch der ehedem beliebte $^3/_4$-Takt sehr zugunsten des $^2/_4$-Taktes zurück. Ebenso macht sich die neue, später sich für das Operettenlied unumschränkt durchsetzende Form: Vorspann mit Refrain, schon bald bemerkbar (S. 197, 216, 229, 237,

247, 261), liegt sie auch in keinem der Stücke ganz offensichtlich zutage. Wie mit der ganzen Wiener Volksbühne geht es mit Texten und Musik der Werke bergab, und nur Männer wie Anzengruber auf der einen, Suppé auf der anderen Seite sind Lichtpunkte in dieser Niedergangszeit. Aller künstlerischer, sozialer und politischer Umschwung hatte auch einer der schönsten und reinsten Früchte Wiener urständigen Musizierens den zum Gedeihen notwendigen Nährboden entzogen.

In der reichen Fülle der Überlieferungen aus der vorhin und letztgenannten Zeit wurde kluge Auswahl getroffen. Die Theatersammlung der Nat.-Bibl. lieferte zu allem Gebotenen noch die bildnerischen Beigaben, die einige interessante Szenenbilder und die Porträts der hauptsächlichsten Komponisten, Dichter und — nicht zu vergessen — der Darsteller bieten. Vier wundervolle alte Stiche Joh. Christoph Weigls runden diese Einkleidung vornehm ab; dem eigentlichen Inhalt werden umfassend und sorgfältig zahlreiche Verzeichnisse sowie die biographischen Daten von Dichtern wie Komponisten beigegeben. In dem ganzen Werk nur etwa acht kleine Noten-Druckfehler, einige der Erwähnung kaum werte klangliche Härten in der Aussetzung bzw. Bearbeitung sowie einige unwichtige Versehen im Hauptverzeichnis (S. V, XXI u. XXII) —: alles spricht für die hohe Qualität dieses Standardwerkes, an das Verleger wie Herausgeber ihre beste Kraft nicht umsonst verschwendet haben. Hans Költzsch.

Mitteilungen

Am 18. Sept. ist, 27 Jahre alt, Dr. Karl Gerhartz als Opfer eines Lungenleidens gestorben. Gerhartz, ein Schüler von Prof. Lud. Schiedermair, stand kurz vor dem Beginn der akademischen Laufbahn; zu seinem besonderen Gebiet hatte er, nachdem er mit einer Arbeit zur Geschichte der Violinpädagogik promoviert hatte, die Erforschung der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts gewählt. Die ZfM verliert in ihm, wie unsere Leser wissen, einen lieben und wertvollen Mitarbeiter.

Vor kurzem verschied in Göttingen der emerit. a. o. Prof. für Musikwissenschaft Otto Freiberg im 81. Lebensjahre.

Geheimrat Prof. Dr. Oskar Fleischer beging am 2. November seinen 70. Geburtstag. Es ist an dieser Stelle kaum nötig, der hohen und bleibenden Verdienste zu gedenken, die er sich um die Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin, um die Erforschung der Blütezeit der französischen Lautenmusik, vor allem aber um die Lösung des Rätsels der Neumen erworben hat. Hier aber sei besonders die Gründung der Internationalen Musik-Gesellschaft hervorgehoben, die hauptsächlich seiner Tatkraft zu verdanken ist. In der Organisation unseres Wissenschaftsbetriebs war das eine fortzeugende Tat, durch die er sich die gesamte Musikwissenschaft auf immer verpflichtet hat. Möge Oskar Fleischer ein noch langes Fortwirken vergönnt sein!

Dr. Kurt Huber ist Titel und Rang eines a. o. Professors an der Universität München verliehen worden.

Das erste Händel-Fest der Händel-Gesellschaft (Sitz Leipzig) findet vom 2. bis zum 5. Dez. zu Münster i. W. unter Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg statt. Es werden einige unbekannte oder kaum gehörte Werke für Orchester, Chor und Kammermusik zur Aufführung kommen. Außerdem stellt das Theater der Stadt Münster unter szenischer Leitung des Intendanten Dr. Hanns Niedecken-Gebhard die Oper Ezio und als Uraufführung das szenische Oratorium Alexander Balus heraus.

Auf Grund einer Stiftung der Brüder Sir Frederick und William Gardiner wird mit einem Kapital von 12200 Pfund an der Universität Glasgow ein Lehrstuhl für Musik errichtet. Die Stiftung soll durch weitere Beiträge im ganzen auf 92000 Pfand gebracht werden, welche Summe die Gründung einer schottischen Nationalakademie für Musik ermöglichen soll.

Die Verstreuung der Autographen und älteren Druckwerke des Heyerschen Museums in Köln ist leider nicht mehr zu verhüten. Anfang Dezember kommen zunächst die Autographen bei Henrici in Berlin unter den Hammer (s. Kataloge).

In der 204. Auktion des Wiener Dorotheums am 10. November gelangten zwei bisher unbekannte Briefe Beethovens zur Versteigerung. Der eine, der vermutlich aus dem Jahre 1818 stammt und an Nanette Streicher gerichtet sein dürfte, trägt keine Unterschrift. Aus seinem Inhalt sei folgendes wiedergegeben: „Schon diesen Morgen wollte ich zu ihnen schicken, denn das Betragen der Haushälterin ist auffallend ... gestern abend nach 10 Uhr entfernte sie sich und kam erst diesen Morgen um halb 8 Uhr wieder ... ich gieng nicht zu Breuning ... mein alleiniger Zustand erforderte die Hülfe der Polizei ... eilen sie zu mir, nach 5 Uhr finden sie mich zuhause. Welch schrecklich Dasein ... eiligst der Ihrige." Der zweite Brief ist an Nicolaus von Zmeskall gerichtet und trägt das Datum des 28. Oktobers 1810. Es heißt darin: „Ich bitte um das Stiefelwichsrezept, ein gewichster Kopf bedarf auch eines gewichsten Stiefel — die Sache wird wohl ohne ihren Bedienten tunlich sein". Erich H. Müller.

In der Zeitschrift „Das deutsche Volkslied" (28. Jg., VI. Heft, 1926) geht Raimund Zoder auf die Beziehungen von „C. M. v. Weber und die Volksmusik" ein; eine Reihe neuer und merkwürdiger Parallelen wird beigebracht. In einigen Fällen ist zweifellos Weber die Quelle des Volkslieds; wie man denn den Satz Zoders: „Eine Musik, ... die nicht mehr aus dem Boden der Volksmusik ihre Kraft saugt, verdorrt und stirbt ab" eher umdrehen muß.

Die Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz, Breslau 1926, stellte zum ersten Male auch Klangwerke in den Schutz ihrer Bestrebung, indem Prof. Joh. Biehle, Berlin-Bautzen, über „Die bauliche Behandlung der Orgel als Kunstdenkmal und als Einbaugegenstand in Denkmälerkirchen" sprach. Das Referat entwickelte die Bedingungen, unter denen die Orgel unter eine spezifische Denkmalpflege zu stellen sei und die sich vornehmlich auf den klingenden Bestand und die Pfeifenladen beziehen. Für die Orgelforschung ist es gegenwätig von Wichtigkeit, in den akustischen Bau der Pfeifen aus der Blütezeit des 16. und 17. Jahrhunderts Einblick und Nachweise von vergangener Kunst zu erhalten zur Gewinnung früherer Klangideale und zur Wiederbelebung originalgetreuer Wiedergabe der alten Kammerliteratur. Dieses Forschungsmaterial wird baufälliger, geht schließlich verloren und ist daher zu schützen. — Schwieriger erweist sich die Auseinandersetzung mit der allgemeinen Denkmalpflege hinsichtlich der Orgel als liturgisches Gerät. Die Konzentration der musikalischen Faktoren im Kultraume wird seitens der katholischen Kirche immer stärker betont, und ist auch bei dem evangelischen Gottesdienst dringendes Gebot. Bestrebungen in dieser Richtung führen aber in Denkmälerkirchen leicht mit den Forderungen der Denkmalpflege zu einem Widerstreit, dessen Beilegung ein verständnisvolles Zusammenwirken aller Beteiligten voraussetzt. — Den ausgezeichneten, für die Denkmalpflege überaus wichtigen Ausführungen war ein Referat von Prof. Dr. Gurlitt über den musikalischen Denkmalwert alter Musikinstrumente vorausgegangen. In Verbindung mit diesem nahm die Versammlung in einer Entschließung den Standpunkt ein, daß die Erhaltung und Inventarisierung musikgeschichtlicher Denkmäler nach den heute geltenden allgemeinen Grundsätzen des Denkmalschutzes und eine einheitliche Orgelforschung einsetzen müsse, zu der sie als Sammelstelle die an der Berliner Technischen Hochschule befindliche Versuchstelle für Orgelbau, Glockenwesen und Raumakustik vorschlägt.

Zum Bericht über den vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg veranstalteten Orgelkongreß (VIII. Jahrg., S. 648 ff.) sei auf Wunsch des Verfassers nachgetragen, daß in die unter dem Vorsitz von Prof. Biehle stehende Kommission außer den genannten Fachleuten Dr. Späth gewählt wurde.

In dem Oktoberheft der ZfM hat Peter Wagner mit Recht auf die Vernachlässigung der liturgischen Bücher als Quellen für die musikalische Praxis des Mittelalters hingewiesen. Als Ergänzung der eingehenden Ausführungen von Handschin über das Organum (ZfM VIII, 6) glaubt

der Verfasser in einem römischen Ritualbuch der schola cantorum aus dem 7. Jahrhundert den Beweis für das parallele Singen in Quinten und Quarten auch im Süden, eben in Rom, als Gegenstück zur nördlichen angelsächsischen Praxis zu finden. Es sei hier gestattet, einige Zweifel, nicht an den Quellen, aber an deren Auslegung vorzubringen. Wagner geht vom Amt des Paraphonista aus und bringt seine Tätigkeit in Verbindung mit der Verwendung der „pueri". Beider Herkunft führt er auf byzantinische Bräuche zurück, sowie er auch das Wort παραφωνία selbst auf seinen griechischen Ursprung zurückverfolgt und als parallelen Quinten- und Quartengesang deutet.

An einem Einfluß des byzantinischen Zeremoniells auf die kirchliche Liturgie ist kaum zu zweifeln, dafür sprechen die griechischen Bezeichnungen einer Reihe auch nicht musikalischer Ämter in der römischen Kirche. Ebenso scheint die Gegenüberstellung von Paraphonie als Singen mit Quinten und Antiphonie als Singen mit Oktaven zu billigen. Daß jedoch der Paraphonista im besonderen mit dem Amt der Leitung des Quinten- und Quartengesanges betraut gewesen sei, geht aus den Zitaten nicht hervor. Hängt seine Tätigkeit dennoch mit der Praxis dieser Intervalle zusammen, so scheint es sich weniger um ein gleichzeitiges Zusammensingen, ein mehrstimmiges Singen, als vielmehr um ein Alternieren zu handeln, wobei dann möglicherweise nicht im unisono oder der Oktave antiphoniert, sondern vom zweiten Chor die Melodie vielleicht nachträglich in der Quinte oder Quarte wiederholt wurde. Hierfür möchte ich auf zwei Stellen aus karolingischen Chroniken verweisen, die über die Bräuche in den Klöstern Centula und Korvey berichten[1]:

„Quapropter CCC monachos in hoc sancto loco regulariter victuos ... constituimus ... Centenos pueros scolis erudiendos ... statuimus, qui patribus per tres choros divisis, in auxilium psallendi et canendi intersint, ita ut chorus S. Salvatoris centenos monachos cum 34 pueris habeat, chorus S. Richarii centenos monachos et 33 pueros jugiter habeat. Chorus psallens ante sanctam Passionem centenos monachos 33 adjunctis pueris".

Ferner:

„Im Anfang ist es warlich den Leuten in diesem und anderen Stifften mit dem rechten und wahren Gottesdienst zu thun gewesen, welches aus der Kirchenordnung ... genugsam erscheint ... und zu dero behuff hat man alda, drey unterschiedliche Chor gehalten, als Supremum, Infimum und Angelicum ... und damit hat man folgende Ordnung gehalten. Wann die Chorherren in supremo choro, wie der jetztund noch im Gebrauch ist, einen Psalmen, Hymnum, Responsorium, Introitum und Kyrie gesungen, so hat Angelicus Chorus in der Höhe nach niedergang der Sonnen das Gloria mit heller Stim ... fein langsam singen müssen. Es sind aber zu diesem Chor gemeiniglich die jungen Knaben, die man in dieses Stifft die christliche Religion ... zu studieren auffgenommen, gebrauchet worden.

Sobald nun die Chorherren in Supremo Choro ihre Zeit und Stunde gesungen, alsbald haben andere in Infimo Choro in der Creutzklufft wieder angefangen und denen hat angelicus chorus ... hinter St. Veits Altar das Gloria singen müssen".

Auch hier werden neben den beiden offiziellen Teilen[2] des Chores Knabenchöre erwähnt, die als angelicus chorus den Gesang der Chorherren zu beschließen haben. Der eine Teil, der supremo choro, beginnt, der andere Teil, der infimo choro, „beginnt wieder", was ziemlich eindeutig auf genaue Wiederholung hinweist; der angelicus chorus singt zum Beschluß „mit heller Stim". Nach der Chronik von Centula bilden die Knaben keinen gesonderten Chor, sondern werden verteilt, doch handelt es sich auch da um eine Dreiteilung der Sängermasse. Mir scheint

[1] Näheres über diese Quellen vgl. meinen Aufsatz im AfM 1922, S. 155.
[2] Vgl. m. Aufsatz im AfM 1918, S. 166.

jedoch die Korveyer Chronik noch eindeutiger die Praxis zu schildern, wie sie in den Kirchen der Karolinger — Centula war das Hofkloster Karl des Großen — tatsächlich bestanden hat.

Unsere Zeugnisse stammen allerdings aus dem Norden, aber aus einem Kreise, dessen Gebräuche — worauf Peter Wagner selbst hinweist — nach römischem Vorbild geformt waren. Da in den römischen Quellen die Gleichzeitigkeit des Singens nicht ausdrücklich belegt ist, so scheint eher ein Rückschluß von dem alternierenden Vortrag in den karolingischen Klöstern auf die römischen Verhältnisse gestattet zu sein als umgekehrt. Wenn wir also zugeben, daß Paraphonieren ein Singen mit der Verwendung von Quart- und Quintintervallen bedeuten kann, so scheint damit noch nicht das gleichzeitige Singen zweier Chöre bewiesen und somit auch noch kein sicherer Beleg frühester Mehrstimmigkeit in der römischen Kirche gegeben zu sein. Kathi Meyer.

Zu dem Vorstehenden möchte ich nur bemerken, daß die beiden Zitate, die Frl. Meyer vorlegt, soviel ich von diesen Dingen verstehe, nichts mit unserer Angelegenheit zu tun haben. (Zum ersten vgl. übrigens meine „Einführung" 3, S. 245, Anm. 2.) Die Paraphonie bestand zuerst außerhalb des Knabengesanges und es sind Männer, die in der Schola Cantorum als Paraphonistae bezeichnet sind. Wechselgesang von Knaben und Männern aber hat es in der lateinischen Kirche viele Jahre vor der Paraphonie gegeben und gibt es heute noch. Die Knaben führte ich im Zusammenhang mit der Oktavenwiederholung der beiden paraphonen Stimmen an, wie sie in den Beispielen der Musica Enchiriadis erscheint. Die Annahme eines Nacheinandersingens paraphoner Stimmen ist ebensowenig begründet, als es seinerzeit die ähnliche Erklärung des Organums durch O. Paul war. P. Wagner.

Zur Besprechung meiner Arbeit über „Melodieauffassung und melodische Begabung des Kindes" durch W. Heinitz (Juni/Juli-Heft dieser Zeitschrift, S. 585).

Zu einer Entgegnung sehe ich mich aus einem doppelten Grunde genötigt. Einmal muß ich eine Reihe von falschen Darstellungen berichtigen. Der Rezensent wirft mir Dinge vor, die nicht in meinem Buche stehen, ja er stellt die Tatsachen ein paarmal direkt auf den Kopf. Zum andern bringt die Besprechung prinzipielle Formulierungen — und daraus werden wieder Urteile über meine Arbeit abgeleitet, — die nicht unwidersprochen bleiben dürfen. Ich schließe mich in meinen Ausführungen dem Gange der vorliegenden Rezension an, werde aber nicht dem für eine sachliche Kritik so befremdenden Ton derselben folgen.

1. Die Feststellung in den ersten Sätzen der Einleitung meiner Arbeit, daß manche musikpsychologischen Fragen geklärt seien, veranlaßt Herrn Dr. Heinitz, bei mir heillose Vermischung von „musikpsychologisch" mit „tonpsychologisch" oder sogar „tonphysiologisch" zu mutmaßen. Er scheint eine Klärung nur in bezug auf gewisse tonpsychologischen Fragen anzuerkennen. Nun beziehe ich mich aber ausdrücklich auf Arbeiten, die der Erforschung von Differenzen und Entwicklungslinien der musikalischen Fähigkeiten gelten, also auf Arbeiten, die sicher über das Gebiet des Tonpsychologischen hinausgehen, auch bei der Behandlung elementarer Fähigkeiten. Und hier werden die Probleme nicht „mehr oder weniger spekulativ angeschnitten", wie Rez. meint, sondern in exakten, meist experimentellen Untersuchungen behandelt. Einige dieser Arbeiten nenne ich im Literaturverzeichnis. Rez. empfiehlt mir das „beiläufige Studium H. Riemanns", das mich vor jener heillosen Vermischung hätte schützen können. Er wird in dessen Grundriß der Musikwissenschaft unter der Literatur über Tonphysiologie, „oder wie man sie neuerdings umgenannt hat, Tonpsychologie", auch musikpsychologische Werke aufgeführt finden (C. Stumpf, Musikpsychologie in England), während andere solche Arbeiten unter den musikästhetischen zu finden sind. So noch in der letzten Auflage 1918.

2. Rez. rügt als „auch unkritisch", daß ich mich einfach Révész in dem Sinne anschließe, die musikalische Begabung ließe sich am zuverlässigsten nach der gesanglichen Wiedergabe einer Melodie beurteilen. Er wirft mir damit etwas vor, was ich ausdrücklich ablehne! Ich weise in meiner Arbeit mit aller Deutlichkeit und wiederholt darauf hin, daß man sich darauf nicht beschränken dürfe! (So S. 9; „Vor allem aber ist ein fehlerhaftes Nachsingen nicht immer in

Mängeln der musikalischen Begabung begründet". S. 11: „Unsere Feststellungen zeigen jedenfalls, daß es unstatthaft ist, musikalische Begabung nur auf Grund gesanglicher Leistungen prüfen zu wollen, wie es oft bei der Prüfung musikalischer Fähigkeiten geschehen ist"). Ich stütze mich in meiner Arbeit auf eigene und fremde Beobachtungen, die ich mitteile (S. 10), und baue die Mehrzahl meiner Versuchsreihen auf Methoden auf, die gesangliche Reproduktion **nicht** fordern (S. 89—134). Es ist mir noch keine Kritik begegnet, die einem Autor so leichtfertig etwas vorwirft, was er in seinem Buche nachdrücklich bekämpft! Damit erübrigt sich auch die Belehrung des Rezensenten: „Verfasser müßte wissen, daß reproduktiv völlig Unbegabte trotzdem rezeptiv oder gar produktiv sehr begabt sein können". Gerade dafür gebe ich ja Beispiele und hebe diese Tatsache hervor! Was Rez. im folgenden Satze zur Begründung ausführt, ist alles andere als eine Stütze seiner — nach dem Gesagten gegenstandslosen — Kritik. Wenn Eingeborene ganz einfache Tonfolgen nicht nachsingen konnten, brauchen sie doch darum nicht „reproduktiv völlig unbegabt" zu sein. Augenscheinlich wurden ihnen Tonfolgen unseres europäischen, harmonisch fundierten Musiksystems geboten, für die es ihnen einfach an der Sinnerfassung fehlte. Ich habe auf Grund meiner Untersuchungen immer wieder zeigen können, wie die Erfassung einer melodischen Phrase davon abhängt, ob sie als einheitliche Gestalt aufgefaßt, ob sie verstanden ist. Ebenso selbstverständlich ist es, daß, wie Rez. in demselben Zusammenhang mitteilt, umgekehrt die prägnant rhythmischen, vielgestaltigen Taktgruppen der Eingeborenen vom europäischen Hörer nicht reproduziert werden konnten.

3. Wo ist die „bedauerliche Unschärfe in bezug auf manche Definition", durch die „manche mühselige Errungenschaft der Musikwissenschaft gefährdet" wird? Rez. nennt sie nicht und begründet erst recht nicht, so daß ich nicht wie oben in der Lage bin, zu entgegnen. Auf den an die „eventuellen, musikwissenschaftlich gebildeten Berater" der Arbeit gerichteten Tadel gehe ich nicht ein; er gehört nicht zur sachlichen Kritik der Arbeit.

4. „Wieder nur eine Folge unverstandener Definitionen" findet Rez. in der mangelnden Abgrenzung der Arbeitsgebiete des Psychologen und des Musikwissenschaftlers. Die Musikpsychologie ist ihm nicht Aufgabe des Psychologen, der nicht über Tonpsychologisches oder Tonphysiologisches hinausgehen dürfe. Ein Problemkomplex wie der der Begabungsfragen müsse „versanden" bei einem Kampfe der Musikwissenschaft mit einer „akademisch psychologischen Einstellung". Solche Formulierungen fordern den schärfsten sachlichen Widerspruch heraus. Die Musikpsychologie ist doch Teilgebiet der Psychologie. Und die Probleme der Begabung, also auch der musikalischen, sind zunächst solche der Psychologie und können nur im Zusammenhang mit allen anderen Fragen des Seelenlebens, der Persönlichkeit usw. gelöst werden. Wie mancher Verfasser grundlegender Werke über Begabungsfragen müßte sich sonst von Herrn Dr. Heinitz in seine Schranken zurückweisen lassen, so Kerschensteiner, dem wir das große Werk über zeichnerische Begabung verdanken. Es ist selbstverständlich, daß nur derjenige Psychologe, der musikalisch fachlich gebildet ist — das bin ich, wenn Herr Dr. Heinitz es auch verneint! —, solche mit dem Musikalischen so eng verknüpften psychologischen Probleme bearbeiten kann, wie es bei dem der Fall ist, auf das ich mich „gestürzt" habe. Aber warum überhaupt eine Abwehr „akademisch psychologischer" Einstellung? Es ist außerordentlich bedauerlich, wenn die Gefahr, die Notwendigkeit eines Kampfes der Musikwissenschaft gegen eine solche Einstellung heraufbeschworen wird, wie Rez. es tut. Nur im Zusammenwirken beider Wissenschaften können solche Probleme behandelt werden. Kommt ein Musiker und schenkt uns einen wertvollen Beitrag zu unserem für die Psychologie, die Musikpädagogik und die Musikwissenschaft gleich wichtigen Fragenkomplex der musikalischen Begabung, so wird er ebenso willkommen sein wie das Werk eines musikalisch genügend gebildeten Psychologen. Gerade die heutige Psychologie mit ihrer Betonung der Persönlichkeit, der Gestaltungstendenzen, des Ganzheitscharakters alles Seelischen, des Entwicklungsgedankens kann auch dem Verständnis musikalischen Geschehens auf die mannigfachste Weise dienen. Eine solche psychologische Einstellung beherrscht auch die Behandlung der Probleme meiner Arbeit. So weise ich

die so einseitige und unfruchtbare Forderung von Heinitz zurück, daß Begabungsprobleme „immer nur vom Fachmusiker aufgestellt werden" können.

5. Wo sind die „auffallenden Zirkelschlüsse", die Rez. darin findet, daß ich melodische Begabung an Kindern nachweisen will, die ich selbst schon vorher nach musikalischen oder wenig musikalischen geschieden haben soll? Aus welchem Satze der fast 200 Seiten meines Buches leitet Rez. eine solche weitere Herabsetzung meiner wissenschaftlichen Zuverlässigkeit ab? Es ist selbstverständlich, daß ich erst nach der Beendigung meiner umfangreichen Untersuchungen die Kinder nach ihren Leistungen gruppiert und Schlüsse auf die Verschiedenheit der Begabung gezogen habe. Zudem steht S. 14 klar und deutlich: „Den Schulleitern und Lehrern gegenüber wurde von mir stets mit besonderem Nachdruck betont, daß es bei der Auswahl nicht auf den Grad der Begabung ankomme".

6. Ebenso bringt der folgende Satz eine kaum glaubliche Verdrehung der Tatsachen. Wo habe ich gesagt, daß ich „die eventuellen Zusammenhänge in bezug auf verschiedenes Alter, Geschlecht und soziale Schichtung habe untersuchen wollen", „gewiß nicht wenig", wie Rez. ironisch hinzufügt. Ich spreche die Absicht aus, jüngere und ältere Kinder, Knaben und Mädchen, aus Volks- und höheren Schulen zu untersuchen, und habe diese Absicht durchgeführt, selbstverständlich, weil bei einseitiger Zusammensetzung auch die Resultate einseitig werden mußten. Wo findet Rez. die Absicht ausgesprochen eventl. Zusammenhänge in bezug auf verschiedenes Geschlecht und soziale Schichtung zu untersuchen, und wo solche Schlußfolgerungen? Dagegen ist der Einfluß des Lebensalters auf die Entwicklung der Begabung sehr deutlich in den Leistungen hervorgetreten.

7. Zum nächsten Abschnitt nur das Eine: Bietet man so einfache melodische Phrasen dar, wie ich es grundsätzlich tat, dann sind im Melodischen auch die übrigen Strukturelemente so untrennbar gegeben, daß es mir unmöglich erscheint, die Forderung des Rez. zu erfüllen, nämlich mich „zu vergewissern, inwieweit die trotzdem (d. h. trotz der Ausschaltung stark ausgeprägter Rhythmen) verbleibende dynamische, metrische, phraseologische Struktur von den Kindern hemmungslos erfaßt wurden". Das ist unmöglich, aus dem Wesen der Melodie heraus, die doch nicht nur eine Folge von Tönen ist und die genannten Merkmale einschließt. Und so bin ich „völlig an der Oberfläche der zentralen Funktionen haften geblieben"?

8. Selbst zu dem, was Rez. als „nicht völlig wertlos bei vorsichtiger Kritik" erklärt, muß ich einiges ergänzend und berichtigend sagen. Heinitz' Bemerkungen zu meinen Ergebnissen („Was ja H. Riemann schon gebührend betont hat"; „was uns allerdings mindestens seit Kurth ebenfalls sehr geläufig ist"), erwecken den Anschein, als ob ich in vielen Worten wiederhole, was wir seit Riemann und Kurth längst wissen. Grundlegende Erkenntnisse über das Wesen der Melodieauffassung, wie wir sie diesen beiden Forschern verdanken, die von der Musik herkommen, ergaben sich mir aus der psychologischen Untersuchung selbst kleiner Kinder. Es war überraschend, wie bei der Verarbeitung des Materials, besonders der etwa 2000 von mir notierten Varianten dargebotener Motive, die Gesetzmäßigkeit dieser Nachgestaltung klar zutage trat. Der folgende Satz („Zur Homogenisierung der melodischen und harmischen Struktur äußerten sich häufig bestimmte Tendenzen der Umgestaltung") gibt kein Ergebnis meiner Arbeiten wieder. Er ist in der Fassung des Rez. völlig sinnlos. Ich konnte feststellen: unter den Tendenzen der Umgestaltung von Melodien bei der Reproduktion durch die Kinder trat häufig die zur Homogenisierung, zur Vereinfachung und Vereinheitlichung der Struktur hervor.

9. Die Zusammenfassung der Hauptergebnisse, die Rez. als „Behauptungen" abtut, beruht, was der Leser der Besprechung wieder nicht wissen kann, auf den Ergebnissen meiner experimentellen Untersuchungen. Dieses wissenschaftliche Fundament genügt dem Rez. nicht. Er verlangt ein weiteres in der Beantwortung der Frage, welches „Korrelativ die melodische Begabung darstellt im Verhältnis zu dem sensomotorischen Gesamtkomplex aller produktiven, reproduktiven und rezeptiven Akte der musikalischen Betätigung". Wie leicht läßt sich solche Forderung niederschreiben! Sie erfüllen, heißt die wesentlichsten Fragen der musikalischen Begabungsforschung auf ein-

mal lösen. Ich bin froh, einen Baustein geliefert zu haben. Und diese Forderung erhebt derselbe Rez., der mir im nächsten Satz „gehörige Beschneidung der Fragestellung" gewünscht hätte!

10. Die im letzten Satz der Besprechung enthaltene Befürchtung, das Buch werde ein einsames Dasein in den Regalen der Grenzwissenschaften fristen, ist unbegründet. Schon heute wird es für Seminarübungen benutzt und werden von mir darin vorgeschlagene Methoden für die Prüfung musikalischer Fähigkeiten mit verwandt. (Aufnahmeprüfung der Berliner Hochschule für Musik.)

Ich habe auf eine ganze Anzahl von tadelnden Bemerkungen des Herrn Dr. Heinitz eingehen müssen, um das Unberechtigte, ja öfter Absurde seiner Kritik zu zeigen. Verzichten muß ich im Rahmen einer Entgegnung auf eine Andeutung dessen was meine Arbeit an Ergebnissen bringt, und kann nur mein Bedauern darüber aussprechen, daß gerade solche Resultate meiner Untersuchungen, die mir für einen musikwissenschaftlich interessierten Leserkreis beachtenswert erscheinen, trotz des Umfangs der Rezension nicht genannt werden. Fr. Brehmer.

Kataloge

Rudolf Geering, Basel. Basler Bücherfreund II, 4 (Okt. 1926). Nrn. 901—1128: Autographen, darunter viele von Musikern.

Karl Ernst Henrici und Leo Liepmannssohn. Berlin. Versteigerung von Musiker-Autographen aus dem Nachlaß des Herrn Kommerzienrates Wilhelm Heyer in Köln (6. u. 7. Dez. 1926). Beschreibendes Verzeichnis von Dr. Georg Kinsky.

[Mit Trauer sieht man in diesem Katalog zum letzten Male all die kostbaren Stücke versammelt, die uns aus dem IV. Bande des Heyer-Katalogs bekannt und vertraut sind, außerdem eine Reihe der wertvollsten Briefe. Die Auswanderung der Heyerschen Instrumentensammlung hat auch die Auflösung der Autographenbestände des Museums notwendig gemacht; die Stadt Köln hat sich damit um eine wahrhaft seltene Schau- und Studiensammlung gebracht, und die Universität Köln steht trauernd daneben. — Daß der vorliegende, von Georg Kinsky eingeleitete und bearbeitete Katalog keiner der landläufigen Händlerkataloge ist, sondern ein Verzeichnis von hohem wissenschaftlichen Wert, versteht sich bei dem Manne, der diese Schätze jahrelang gehegt hat, von selbst.]

Martinus Nijhoff, im Haag. Kat. Nr. 525. Livres anciens et modernes. Nr. 339—388 Musikbücher.

Jacques Rosenthal, Buch- und Kunstantiquariat, München. Katalog 86. Alte Musik, 1500—1850.

Dem heutigen Hefte liegt eine Buchkarte der Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G.-Berlin bei, über den soeben erschienenen Katalog von Carl Süß, „Kirchliche Musikhandschriften des 17. u. 18. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek Frankfurt a. M."

November	Inhalt	1926

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Drittes Heft 9. Jahrgang Dezember 1926

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Die Messen des Clemens non Papa[1]

Von

Joseph Schmidt, Bonn

Einleitung

Die musikalische Gestaltung des Ordinarium Missae, d. h. der feststehenden Meßgesänge der katholischen Liturgie, war von jeher das vornehmste Problem kirchlicher Tonkunst. Ganz abgesehen von der Bedeutung, die durch die zentrale Stellung des Meßopfers diesen Gesängen zukommt, stellt schon rein architektonisch die Bewältigung der zyklischen Form, die in den Einzelsätzen Kyrie—Gloria—Credo—Sanctus—Osanna—Benedictus—Agnus Dei zum Ausdruck gebracht wird, dem Komponisten eine dankbare Aufgabe.

Die Entwicklung dieser Kunstgattung bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts gibt P. Wagner[2]. Wie er selbst bemerkt, fehlte es an Vorarbeiten auf diesem Gebiete fast gänzlich[3]; es wird also an Einzelforschungen noch genug zu tun geben, zumal das Material ziemlich reichhaltig überliefert ist.

Einen bescheidenen Beitrag zur Geschichte der Messe des 16. Jahrhunderts möchte folgende Untersuchung geben, die den weniger bekannten Meßkompositionen des im Bereich der Motette berühmten niederländischen Meisters Clemens non Papa gewidmet ist. Der eigentlichen Abhandlung soll eine kurze Zusammenfassung über Leben und Werk des Meisters vorausgehen.

I. Leben und Werk des Meisters

Es ist eigentümlich, daß über die Lebensumstände des Clemens non Papa, dessen Werke sich im 16. Jahrhundert in zahlreichen Sammlungen finden, fast gar nichts

[1] Vorliegender Aufsatz ist ein Auszug aus einer größeren Untersuchung, die im Bonner musikwissenschaftlichen Seminar entstand.

[2] Geschichte der Messe, I, Leipzig 1913.

[3] a. a. O. V.

bekannt ist — noch eigentümlicher, daß das Wenige, was bis heute in den Musikgeschichten und -lexika angegeben wird, nicht einmal mit Gewißheit aufrecht erhalten werden kann.

Als sicher kann bis heute nur gelten, daß Clemens non Papa ein Niederländer war und vor 1558 starb; alles andere ist mehr oder weniger Vermutung.

So wird wohl, was die engere Heimat unseres Komponisten anbetrifft, schwerlich den Ausführungen von Boers und Elsevier in den Bouwsteenen[1] Beweiskraft zuzusprechen sein; die Verfasser glauben Clemens für „een Noordneederlander" halten zu müssen, weil F. Sweertius in seinen „Athenae Belgicae" ihn einen „Batavus" nennt[2]; doch weist R. Eitner schon in einer Besprechung des genannten Artikels in den M. f. M.[3] darauf hin, daß im 16. Jahrhundert der Ausdruck Bataver für die Bewohner der ganzen Niederlande gebräuchlich war. Jedenfalls ist die Entdeckung der „Bouwsteenen", daß der Name unseres Komponisten schon in früher Zeit in den heutigen Niederlanden vorkommt, wenig wertvoll; wenn nach Boers und Elsevier der „ingenieur te Leyden Mr. Jacob Clemens van Gouda", der noch am 12. November 1482 lebte, ein Vorfahre unseres Meisters gewesen sein soll (— die Vermutungen werden sofort geschickt erweitert: Cl. hat dann wohl seine musikalische Ausbildung in Zeeland genossen, wahrscheinlich in Tholen —), so ist dem nur eine andere Mutmaßung entgegenzuhalten, die sich bei van der Straeten findet, der in seiner „La Musique aux Pays-Bas", Bd. I, S. 240 mit Bezugnahme auf das Werk von M. de la Fons-Mélicocq, Les Artistes et les ouvriers du nord de la France et du Midi de la Belgique schreibt: „A la page 246 se trouve un Me Vaspatien Clément, Me de la grande escolle de ceste dicte ville (Béthune). Serait-ce un parent du fameux compositeur; Jacques Clément, dit non papa?" Diese Vermutung hätte wohl ebensoviel Recht auf Wahrscheinlichkeit wie die erstere, zumal doch dieser Vasp. Clément selbst Musiker war und später (1525) Pierre de Manchicourt als „Maistre de la grante escole" auftritt[4], dessen Werke auch in den Messen unseres Meisters als Vorlage benutzt wurden. Nach Fétis[5] scheint Clemens seine musikalischen Studien zu Aachen in der Schule des Adam Luyr gemacht zu haben. Dem gelehrten französischen Musikhistoriker müssen hier ganz besondere Quellen zur Verfügung gestanden haben; es würde heute wenigstens schwerlich nachzuweisen sein, daß der brave Adam Luyr, der als Kölner Student Glarean einmal eine kleine Kompositionsübung überreichte, die dieser wegen ihrer Korrektheit in sein Dodecachordon aufnahm[6], später in seiner Heimatstadt Aachen eine Musikerschule gründete und unsern berühmten Meister zu seinen Schülern zählte. Fétis hat denn auch später in seiner Biographie universelle Clemens' Lehrer vergessen[7].

---

[1] Eerste Jaarboek der Vereeniging voor neederlandsche Muziekgeschiedenis 1869—1872 ... Stoomdrukkerij Loman, Kirberger & van Kesteren . . S. 10ff.

[2] Athenae Belgicae, Antwerpiae 1628.

[3] 4. Jg. 1872, Beil. 52.

[4] La musique aux Pays-Bas avant le XIX[e] siècle. Bruxelles 1867—88. I, 240, Anm.

[5] Mémoire sur cette Question: Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la Musique ... Amsterdam 1829, 35ff.

[6] Glareani Dodecachordon, übers. v. P. Bohn (Eitners Publ. Bd. XVI), Leipzig 1888, 240; Tonsatz Jupiter omnipotens 3v. S.242ff.

[7] Biographie Universelle ... III. Bruxelles 1837, 157.

Dagegen ist uns ein Schüler unseres Meisters sicher verbürgt: Gerardus Mes. Er gab wie Clemens eine Sammlung „Souter liedekens" heraus, doch nicht wie jener für drei, sondern für vier Stimmen. Sie trug den Titel:

„Souter liedekens V, het VIII Musyck-Boexcken, mit 4 Partien, zijnde 41 Psalmen Davids, gecomponeerd bij Gherardus Mes, Discipel van Jakobus Clemens non Papa, te singen en te speelen op diversche Instrumenten. Antwerpen bij Tielman Susato. In den Cromhoorn, 1561. Te koop te Alkmaer, bij Claes Dierixson Pet, Apotekaer. Het IX boexke bevat 41 Psalmen, het Xe 43 en het XIe 28 Psalmen[1]."

Von Gerardus Mes ist übrigens auch noch eine 5st. Motette Gaude Maria virgo erhalten[2]. Aus dem 16. Jahrhundert sind zahlreiche Musiker des Namens Mes (Maes) bekannt, die wohl der gleichen Familie angehören[3], auch der bekannte Petrus Massenus, von 1543—1555 zweiter, von 1546—1560 erster Kapellmeister am Wiener Hofe[4], dürfte hierhin zu zählen sein; vielleicht auch der später in dieser Abhandlung erwähnte Wilhelm Maes, der 1633 Kapellmeister an St. Walburg zu Antwerpen war[5].

Was die Stellung des Clemens non Papa angeht, so wird er meistens als erster Kapellmeister Karls V. genannt. Es ist eigenartig, der Entstehung dieser Behauptung nachzuforschen[6]. Fétis — die neueren Werke bringen im ganzen seine Angaben wieder — schreibt in seiner Biographie universelle: „Il naquit en Flandre et fut le premier maître de chapelle de l'empereur Charles V."[7] Ebenso in der früher erschienenen Preisschrift (1829): „Il devint le premier maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint et resta toute sa vie au service de ce prince"[8]. Gerberts Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler nennt ihn „Komponist im Dienste Kaiser Carl V.", ist also etwas vorsichtiger[9]. Doch Burney versichert schon 1789: „. . . Jacob Clemens, non Papa, an excellent Netherlandish composer, who had been principal Maestro di Cappella to the emperor Charles V."[10] — Hawkins berichtet im zweiten Band seiner Musikgeschichte: „Clemens, otherwise Jacob Clemens non Papa, a Fleming, was also one of the musicians of the emperor Charles V. and a composer of masses and other sacred offices"[11]. Im übrigen bringt Hawkins eine Anekdote aus den Briefen Roger Aschams, die Karls Liebe zur Musik beleuchtet.

---

1 Bouwsteenen I, 24.

2 Gaude Maria virgo. 5v. EB 1556f. [EB = Eitner, Bibliographie d. Musiksammelwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts, Berlin 1877.]

3 Michel, Jan u. Gheert (!), Maes, ménestrels beim „ommegang" in Termonde, 1522 (v. d. Straeten IV, 203); Thierry, M., 1550, Organist in Audenarde, a. a. O. V, 395; Michel M., „filius Bauwins", 1550 in Audenarde an St. Walburgis, 1558 Gent, St Jean, a. a. O. V, 395ff., VIII, 55; Pauwels, M., 1567 chef des ménestrels in Audenarde, a. a. O. IV, 151; Jean M., a. a. O. III, 175; Franz Massi (?), a. a. O. III, 174ff.

4 Van der Straeten V, 89. — Smijers, Alb., Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543 bis 1619 (in Beiheft 6 der DTÖ), 142.

5 Van der Straeten V, 266.

6 Proske, Musica divina II. Liber Motettorum, Vorrede S. XXVIII; vgl. Groves Dictionary of Music and Musicians, London 1904, I, 554.

7 a. a. O. 157.

8 a. a. O. 35.

9 Leipzig 1790, I, 287.

10 A general history of Music, III. London 1789, 311.

11 A General History of the Science and Practice of Music, Volume the Second, London 1776, 485.

Gehen wir noch weiter zurück, so finden wir in den oben genannten Athenae Belgicae des F. Sweertius, wohl der ältesten Quelle über das Leben unseres Meisters (abgesehen von Guicciardinis kurzer Notiz), die Bemerkung: „Clemens Non Papa, Batauus, excelluit suo tempore in Musica, ob id Carolo V. Imp. mire gratus. Composuit cantiones sacras quas Moteta vocant, et Prophanas 4. 5. 6. vocum Antwerpiae typis Tilmanni Susati, Phalesij aliorumque“[1]. Also das „mire gratus“ war Grund genug, Clemens zum kaiserlichen Musiker, ja Kapellmeister zu stempeln. Leider geben die erhaltenen Sängerverzeichnisse der kaiserlichen Kapellen, sowohl der niederländischen wie der spanischen, nicht den geringsten Anhaltspunkt, aus Sweertius' Angabe mehr herauszulesen, wie sie an sich sagen will: nämlich, daß Kaiser Karl V. wohl eine Vorliebe für Kompositionen unseres Meisters hatte. Warum sollte übrigens Sweertius die Kapellmeisterstellung nicht näher bezeichnet haben; vergißt er doch diese Angabe nicht bei Crecquillon; er sagt hier wörtlich: „Thomas Cricquillon, Musicus excellens, inuictissimi Imp. Caroli V. chori praefectus ...“[2] Wichtiger dagegen ist eine Angabe von Fétis, nach der Clemens non Papa der Wiener Kapelle vorgestanden haben soll[3]. Er zitiert nämlich einen Brief Ferdinands I. vom 8. Juli 1542 an seine Tochter Maria, Statthalterin der Niederlande, worin er um einen Ersatz für Jacobus Clemens in der kaiserlichen Kapelle zu Wien bittet; daraufhin erscheint Arnold von Bruck als erster Kapellmeister am Wiener Hofe, 1543—1545[4]. Auf Beziehungen zum Wiener Hof scheint auch hinzudeuten, daß Motetten von Clemens (und zwar ausschließlich von ihm!) den bei Ambros erwähnten gelehrten Kanones beigefügt sind, die Petrus Massenus dem nach Spanien abreisenden Erzherzog Maximilian widmet (der erste, Ortus überschrieben, in weißen, der zweite, Occasus, in schwarzen Noten!)[5]. — Ebenfalls möge nicht unerwähnt bleiben, daß Jacobus Vaet, von dem wir einen Trauergesang auf Clemens non Papa besitzen, vom 1. Dezember 1564 bis 8. Januar 1567 Kapellmeister am Wiener Hof war[6]. Allerdings muß beigefügt werden, daß das erwähnte Werk des Petrus Massenus 1549 erschien, nachdem bereits 1543 Clemens am Wiener Hofe nicht mehr genannt wird, und Jacobus Vaet nicht vor 1564 in den Sängerlisten enthalten ist[7]. Immerhin wird wohl Ambros kaum zuzustimmen sein, der den Wiener Aufenthalt nicht gelten lassen will, dagegen aus dem Liede von der edlen Blume Margarita, das unser Meister komponierte, eine Stellung bei der Statthalterin Margarete mutmaßt[8]! Dann könnte doch auch sein: „Caesar habet naves validas“, das Ambros selbst erwähnt, für den Kapellmeisterposten bei Karl V. sprechen, der aber nirgend bestätigt ist.

Ebenso gründet sich ein Aufenthalt in Italien nur auf Vermutung; die Ansichten Proskes und Gerbers (sonst wird ein Aufenthalt in Italien nirgend erwähnt)

[1] a. a. O. 179.

[2] a. a. O. 693.

[3] Biographie universelle, 2. Aufl., Bd. II (1875), 315ff.; Ed. Fétis, Les musiciens belges, I, 142.

[4] Van der Straeten V, 89. Smijers a. a. O. 142 gibt als (unsicheren) Tag der Anstellung den 1. Januar 1541 an.

[5] Cantiones selectissimae, Ulhard, Augustae Vindelicorum 1549.

[6] V. d. Str. V, 102ff.; Smijers a. a. O. 145.

[7] Vgl. dieselben bei v. d. St. und Smijers.

[8] Geschichte der Musik, 3. Aufl. (Kade), III. Leipzig 1891, 320.

sind vielleicht durch die Ausführungen des Spaniers Arteaga in seinem Buch „Le rivoluzioni del teatro italiano“[1] veranlaßt; Arteaga zitiert hier die bekannte Stelle aus Guicciardini[2], der auch die Verbreitung der niederländischen Musiker an den ausländischen Fürstenhöfen andeutet, und schreibt dann: „Und daß unter den fremden Höfen auch die italienischen zu verstehen sind, läßt sich daraus erweisen, daß viele von diesen Niederländern, welche der Geschichtsschreiber nennt, nämlich: Orlando de Lasso, Crecquillon, Ockeghem, Cortois, Clemens non Papa, Cipriano, genannt der Göttliche, und andere, sich wirklich lange Zeit in Italien an den Höfen der Fürsten aufgehalten haben ...“ Doch lassen sich Belege dafür wohl nicht erbringen; weder in Van der Straetens „La musique aux Pays-Bas“, die doch den niederländischen Musikern in Italien einen eigenen Band widmet, noch in A. Bertolottis „Artisti belgi ed olandesi a Roma“[3] findet sich Clemens non Papa erwähnt, ebensowenig in Haberls Katalog der Päpstlichen Kapelle[4]. Und doch wäre es vielleicht möglich, daß er gerade unter Clemens VII. in der päpstlichen Kapelle war. Heye in den „Bouwsteenen“ vermutet, daß Karl V. ihm den Zunamen „non Papa“ = „nicht der Papst“ gab[5]; wäre es nicht leicht erklärlich, daß der kuriose Name ihm vielmehr von seinen römischen Mitsängern gegeben wurde? Wenn auch Clemens in den päpstlichen Sängerlisten nirgend genannt, er auch nur mit einer einzigen Komposition im römischen Katalog vertreten ist[6], so mag daran erinnert werden, daß gerade zur Zeit Clemens VII. ungeheures Akten- und Notenmaterial im berüchtigten Sacco di Roma verloren ging[7].

Erwähnt sei noch, daß E. G. J. Grégoir unsern Meister mit der Antwerpener Kathedrale in Beziehung bringt[8], — was auch spätere Schriftsteller geflissentlich nachgeschrieben haben[9]; — doch stellt schon W. Barclay Squire diese Angabe sehr in Frage[10], weil Grégoir später den Namen des Clemens non Papa unter den Kapellmitgliedern der Antwerpener Notre-Dame-Kirche nicht erwähnt[11].

---

[1] Bologna 1783, 2. Venedig 1785; übers. von Forkel, Geschichte der italienischen Oper, Leipzig 1789.

[2] Descrittione ... Di Tutti I Paesi Bassi ... Anversa 1566. Die wichtige Stelle lautet: „Questi sono i veri maestri della musica, & quelli che l'hanno restaurata, & ridotta a perfettione, perche l'hanno tanto propria & naturale, che huomini, & donne cantan'naturalmente a misura, con grandissima gratia & melodia, onde hauendo poi congiunta l'arte alla natura, fanno & di voce, & di tutti gli strumenti quella pruoua & harmonia, che si vede & ode, talche se ne truoua sempre per tutte le corti de Principi Christiani. Di questa natione ragionando di tempi piu moderni, furono Giovanni del Tintore di Niuelle, mentionato piu auanti nella sua terra, per huomo di virtu estraordinario, Jusquino di Pres, Obrecht, Ockegem, Ricciafort, Adriano Willaert, Giovanni Mouton, Verdelot, Gomberto, Lupus Lupi, Cortois, Crecquillon, Clemente non Papa, & Cornelio Canis, i quali tutti sono morti ... S. 42.

[3] Firenze 1880.

[4] Die römische „schola cantorum“ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. V. f. M. 1887, 189.

[5] a. a. O. S. 12, Anmerkung zum Artikel von Boers und Elsevier.

[6] Haberl, Katalog der Musikwerke, welche sich im Archiv der päpstlichen Kapelle im Vatikan zu Rom befinden ... M. f. M., 19. Jg. 1887; in Ms. 38, Nr. 73, Mot. Me oportet minui von Cl. n. P. Diese Motette ist sonst nirgend enthalten, was die Vermutung eines römischen Aufenthaltes bestärkt.

[7] v. Pastor, L., Geschichte der Päpste, IV, 2, Freiburg 1925.

[8] Galérie Biographique des Artistes Musiciens Belges, 1862, 199.

[9] J. B. Riemann, Handbuch der Musikgesch. II. Leipzig 1907, 1, 299.

[10] Groves Dict. of M. I, 554.

[11] Notice Historique sur les sociétés ... de Musique d'Anvers etc., 1869.

Wahrscheinlich wird Clemens non Papa, wie fast alle seine Zeitgenossen, mehrere Stellungen bekleidet haben; uns war hier nur darum zu tun, die bis heute geläufigen Angaben über das Leben unseres Komponisten auf ihre Glaubwürdigkeit zu prüfen.

Daß aus Susatos Bezeichnung „Maistre Jac. Cl . . .“[1] Fétis wohl mit Recht auf den geistlichen Stand schließt, gibt auch Ambros zu[2]; darauf deutet auch der Titel „Dominus“ hin, den Phalesius bei den Messen bringt: Autore D. Clemente Non Papa[3].

Über das Todesjahr des Meisters bestanden früher ebenfalls allerlei Mutmaßungen; schon Burney bringt die Bemerkung, daß Guicciardini ihn unter die zu seiner Zeit bereits verstorbenen Meister rechnet[4]; allerdings datiert Burney das genannte Werk 1556, während es tatsächlich erst 1566 erschien. Nach Fétis' Preisschrift (1829) muß er bereits 1540 gestorben sein, weil Gombert sein Nachfolger als Kapellmeister Karls V. wurde[5], Gombert aber bereits gegen 1550 starb. (Proske glaubt im Gegenteil die Reihenfolge Gombert—Clemens nachweisen zu können[6].) In seiner Biographie universelle begnügt sich Fétis mit der Angabe, daß Guicciardini ihn 1566 zu den Toten rechnet. — Proske machte die glückliche Feststellung, daß 1558 ein Klagegesang auf den Tod des Clemens non Papa erschien; Clemens ist also mit Bestimmtheit vor 1558 gestorben[7]. Die genannte Komposition ist von Jacobus Vaet, enthalten im Novum et insigne Opus Musicum von Montanus und Neubert[8]; sie trägt die Überschrift: In Mortem Clementis non papae und steht für 6 Stimmen. Zu den Distichen singt die sexta vox in alter Cantus firmus-Manier die gregorianische Choralmelodie: Requiem aeternam dona ei domine, et lux perpetua luceat ei. 1556 rechnet H. Finck unsern Meister noch zu den Lebenden[9]; er muß also zwischen 1556 und 1558 gestorben sein. Ambros nennt auch einen Trauergesang des Orlandus Lassus auf den Tod des Clemens non Papa — es handelt sich jedoch hier um eine spätere Textänderung des Lassoschen Trinkliedes „Fertur in conviviis“, mit der Lasso selbst wahrscheinlich garnichts zu tun hat; historische Bedeutung, wie dem Klagegesang des Vaet, kommt dieser 1576 erschienenen Ehrung unseres Meisters nicht zu[10].

Die ausführlichste Zusammenstellung der Werke des Clemens non Papa gibt R. Eitner in seiner Bibliographie der Sammelwerke und seinem Quellenlexikon[11], auf die hier verwiesen sei. Alle Gattungen des damaligen Musikschaffens hat Clemens

---

1 EB 1549k.
2 a. a. O. 320.
3 Vgl. unten, Bibliographie der Messen.
4 a. a. O. 311.
5 Mémoire . . . 35.
6 a. a. O.
7

Continuo lachrimas Cantores fundite fluxu
Nam perijt uestri lausque decusque chori.
Est nimis inclemens uis ac uiolentia fati,
Quae tam clementi parcere dura negat.
Clementem tamen omnipotens Deus ipse iuuabit,
ut mortem uincat qui nece uictus erat.

8 EB 1558b, fol. L; nicht in der Tertia Pars, wie Proske angibt (EB 1559a).
9 Die Stelle ist angegeben bei Ambros, III, 305, Anm.
10 Vgl. Vorwort von Haberl zum 3. Bande der Lassoschen Gesamtausgabe, XIII.
11 EB S. 468ff.; Quellen-Lexikon II, 463ff.

gepflegt; seine Messen werden ja besonderer Gegenstand unserer Abhandlung sein; in der Motette steht ihm vor Palestrina kaum jemand nahe; außer den sechs Büchern vierstimmiger Motetten, die bei Phalesius in verschiedenen Auflagen erschienen[1], — das 7. Buch ist von Thomas Crecquillon — bringen fast alle Sammelwerke der damaligen Zeit seine Gesänge; zumal die Motettensammlungen der Jahre 1550—1560 sind reich an Clemensschen Kompositionen[2]. Ähnliche Verbreitung genossen seine französischen Chansons, die in der Textwahl alles Schlüpfrige und Zweideutige meiden, das, dem Zeitstil entsprechend, damals selbst in den Liederbüchern der französischen Damen häufig war. Ein bedeutendes Werk eigener Art stellen die „Souterliedekens" dar, eine Komposition der 150 Psalmen Davids nebst einigen Beigaben (biblische Cantica und christliche Hausgebete, wie Vaterunser, Credo usw.). Franz Commer hat diese dreistimmigen, auf alte Volksmelodien aufgebauten niederländischen Psalmen in seiner „Collectio Operum Musicorum Batavorum" neu herausgegeben[3].

Den Charakter der Musik des Clemens non Papa hat wohl Proske am treffendsten geschildert: „... Den Tiefen des Contrapunkts war er nicht pedantisch ergeben; er besaß einen unerschöpflichen Reichtum an Melodien und wußte sie zur klarsten Harmonie zu verwenden. Gesangreicher und gefälliger komponierte niemand in jener Zeit; eine Blüthe und Frische durchweht seine Gesänge, daß man ihnen das strenge Zeitalter ihrer Entstehung kaum ansieht; sein Stil ist stets fließend, einfach und faßlich. Daß die Imitation oft in die Breite gezogen und correcte Betonung der Texte häufig vermißt wird, hat er leider mit vielen seiner Zeitgenossen gemein"[4].

Das Ansehen unseres Meisters, der im Index der oben genannten Nürnberger Motettensammlung von Montanus und Neuber den Ehrennamen „Nobilis Clemens non Papa" trägt, geht schon hinreichend aus der großen Verbreitung seiner Werke hervor; daß er auch in Deutschland sehr beliebt war, zeigen z. B. die Satzungen des Gothaer Gymnasiums, die seine Gesänge empfehlen[5]; — ähnlich mahnt der Dresdener Rat den neu angestellten Kreuzkantor Köhler zur Pflege der Kompositionen des Clemens non Papa[6].

II. Die Messen

A. Allgemeines über die Messen des Clemens non Papa

Die Angabe der Messen des Clemens non Papa ist bei den einzelnen Musikgelehrten sehr unterschiedlich, bei keinem jedoch vollständig.

Burney erwähnt nur eine Missa defunctorum, Löwen 1580; Gerbert nennt: Missae cum quatuor vocibus Auctore Clemente non Papa, Tom. III—IX, Lovan. 1558, die 1794 beim Brande des königlichen Musikarchivs in Kopenhagen verloren gingen; das gleiche Werk befände sich auf der „churfürstlichen Bibliothek zu München"

---

[1] Quellen-Lexikon II, 463.

[2] Vgl. EB.

[3] Berlin o. J. XI.

[4] a. a. O.

[5] Preußner, Eb., Die Methodik im Schulgesang der evang. Lateinschulen des 17. Jahrhs., AfM VI, 439.

[6] „Isaac, Senffel, Josquin, Clemens non P., Orlandus, dern Komponiste gesenge soll er zum figuriren In der Kirch nach gelegenheit der Feste gebrauchen. Ist Im In anehmnung (näml. seines Amtes) bevholen". Held, K., Das Kreuzkantorat zu Dresden, V. f. M. X, 1894, 275.

(vgl. unten; München besitzt Tom. I—IV, 2. Ausg., Lovan. 1558, sowie T. V—VII ib. 1557. Die Angaben Gerberts betr. der Kopenhagener Messen sind ungenau; jedenfalls träfe das „quatuor vocibus" nur auf T. III zu).

Fétis kennt Missae cum quatuor vocibus I—IX, Louvain 1558 (ebenfalls ungenau) und eine Missa defunctorum, Louvain 1580 in fol. max.

Die Verfasser des Artikels über Clemens non Papa in den „Bouwsteenen" verwechseln Motetten und Messen, schon die Bezeichnung der sechs Folianten des Leidener Archivs „misboeken of koorboeken" ist sehr mißverständlich. Sie geben an:

1. Missa — Jay veu le cerf.	9. Missa — Mane nobiscum Domine.
2. Advenit ignis divinus.	10. Ave mundi spes Maria.
etc.	etc.

Die sechs Chorbücher der Peterskirche zu Leiden enthalten tatsächlich nur eine Messe (Jay veu le cerf; vgl. auch M. f. M. XVIII Jhrg. 1886, S. 98).

Neuere Historiker geben meist zehn Messen an, P. Wagner sogar elf.

Im folgenden sei deshalb eine kurze Bibliographie der Messen unseres Meisters gegeben die im wesentlichen zunächst auf Eitner fußt (Quellenlexikon und Bibliogr. der Sammelwerke), dessen oft etwas knappe Angaben aber erweitert und teilweise berichtigt.

Hauptquellen sind die Einzeldrucke der Messen I—X, die von 1556 ab bei Phalesius in Löwen erschienen (die erste ist dediziert: Reverendis. Domino Illustrissimoque Principi Domino Georgio ab Austria Episcopo Leodieñ. Duci Bulloneñ. ac Comiti Losseñ. &cet. . . . 12. Calendas Decembris. Anno M.D.LVI.), sodann desselben Verlegers Sammelwerk von 1570, das vier weitere Messen enthält. Daneben finden sich gedruckt, ein achtstimmiges Credo und (nur teilweise erhalten) die Missa pro defunctis, nur handschriftlich ein Kyrie paschale 5 v. Außerdem sind viele der genannten Messen in Mss. erhalten.

Als Fundorte kommen hauptsächlich folgende Bibliotheken in Betracht:

Berlin, Preußische Staatsbibliothek	B
Köln, Stadtbibliothek	K
Königsberg, Universitätsbibliothek	Kg
München, Bayrische Staatsbibliothek	M
Regensburg, Bischöfl. Privatbibliothek (Proskesche Bibl.)	P
Rostock, Universitätsbibliothek	R
Wien, Nationalbibliothek	W

a) Drucke

I. Missa. Cum quatuor vocibus. Ad imitationem Cantilenae Misericorde condita, Nunc primum in lucem edita. Autore D. Clemente non Papa. Tomus I. (Wappen Melpomene) Lovanii, Ex typographia Petri Phalesij Bibliopol. Jurat. 1556. Cum Gratia et Privilegio Regis. Chorb. in fol. 18 Blätter. Kg, R, W; Trier, Stadtbibl.

— 2. Ausg. ib. 1558 (trägt, wie auch die späteren Auflagen der folgen: Messen, ebenfalls den Zusatz: Nunc primum in lucem edita). Chorb. in fol. 18 Bl. B, K, Kg, M.

— 3. Ausg. ib. 1563. Chorb. in fol. 11 Bl. W.

II. Missa. C. 4 v. Ad im. Moduli Virtute magna. T. II. ib. 1557. 20 Bl. Kg, R, W, Dom zu Mailand.

— 2. Ausg. ib. 1558. 19 Bl. B, K, Kg, M, W.

III. Missa. C. 4 v. Ad im Cant. En espoir. T. III. ib. 1557. 20 Bl. Kg, R.

— 2 Ausg. ib. 1558. 19 Bl. B, K, Kg, M, W, Dom zu Mailand.

IV. Missa. C. 5 v. Ad im. Cant. Ecce quam bonum. T. IIII. ib. 1557. 22 Bl. Kg, R, W, Dom zu Mailand.
— 2. Ausg. ib. 1558. 22 Bl. B, K, Kg, M, W.
V. Missa. C. 5 v. Ad im. Mod. Gaude lux donatiane. T. V. ib. 1557. 28 Bl. Kg, M, P, R, Dom zu Mailand.
— 2. Ausg. ib. 1559. 28 Bl. B, K, Kg, W.
VI. Missa. C. 5 v. Ad im Mod. Caro mea. T. VI. ib. 1557. 20 Bl. Kg, M, P, R, Dom zu Mailand.
— 2. Ausg. ib. 1559. 20 Bl. B, K, Kg, W.
VII. Missa. C. 5 v. Ad im. Cant. Languir my fault. T. VII. ib. 1557. 19 Bl. B, Kg, M, P (1558), R (1558), Dom zu Mailand (1558).
— 2. Ausg. ib. 1560. 19 Bl. K, Kg, W.
VIII. Missa. C. 5 v. Ad im. Mod. Pastores quidnam vidistis. T. VIII. ib. 1559. 25 Bl. K, Kg, W.
IX. Missa. C. 6 v, Ad im. Cant. A la fontaine du prez. T. IX. ib. 1559. 23 Bl. K, Kg, W.
X. Missa. C. 4 v. Ad im. Mod. Quam pulchra es. T. X. ib. 1560. 19 Bl. K, Kg, W (Eitner gibt irrtümlich Missa C. 6 v. an).

Folgende Messen stehen in Phalesius' Sammelwerk von 1570: Praestantissimorum Divinae Musicis Auctorum Missae Decem . . . Lovanii 1570 (EB 1570):

XI. Missa Panis quem ego dabo 4 v. p. 6.
XII. Missa Or combien èst 4 v. p. 86.
XIII. Missa Spes salutis 4 v. p. 92.
XIV. Missa Jay veu le cerf 5 v. p. 306.

(Dazu noch Messen von Lasso [3], Th. Crecquillon [2] und Gerard Turnhout [1]. M, R.)

Die Missa pro defunctis 4 v. ist nur in zwei Stimmen (Alt und Tenor) erhalten, in: Ludovici Viadanae Ecclesiae Cathedralis Mantuae Musices Praefecti. Missarum Quatuor Vocum. Cum Basso Continuo ad Organum, Liber Primus. Item Missa Pro Defunctis, Clementis Non Papae (Tenor). Antverpiae, Ex Typographia Musica Petri Phalesij M.D.CXXV.

Das Britische Museum in London besitzt nur drei Stimmbücher des äußerst seltenen Druckes: Alt, Tenor und Basso Continuo; in letzterem ist aber nichts von unserer Messe enthalten, auch im Index wird sie nicht erwähnt; Alt und Tenor bringen dagegen die vollständige Messe auf je sieben Druckseiten.

Berlin besitzt nur einen defekten Basso continuo. Nach v. Winterfeldt war in Breslau einst eine Ausgabe von 1607 (EB. S. 476).

Ein Credo (Patrem omnipotentem) 8 v. ist enthalten im Thesaurus Musicus von Montanus und Neuber, Nürnberg 1564, Nr. 41 (EB. 1564).

b) Handschriften

B: Mus. Mss. 40025, fol. 18 Kyrie 5v.

Die Messe Tant plus de bien Mus. Mss. 40023 (nur Kyrie und Gloria) wird auf dem Titelblatt der Handschrift irrtümlich Clemens non Papa zugeschrieben; schon die vom Stil des Meisters abweichende gedrängte Schreibweise ließ sie als zweifelhaft erscheinen, bis ein Vergleich mit der gleichnamigen Messe des Pierre Colin aus dessen: Liber octo Missarum . . . Moduli, quos Motettos vocant, . . . Parthenica cantica . . . Lugduni 1541 Jac. Modernus. fo. 18 (Wien), sie als mit dieser identisch erwies.

Pirna, Kirchenbibliothek (jetzt in Dresden, Sächsische Landesbibliothek):
Cod. 7, Nr. 1 Missa Misericorde,
Cod. 7, Nr. 2 Missa Virtute magna.

P: Katal. AR. Mſ. 773 (1560) Missa Caro mea,
„ „ „ 894 (1569) Missa Languier me fayult,
„ Ecce quam bonum,
„ Misericorde au povre.
(In Mſ. 940, das Eitners Quellenlexikon angibt, iſt nur eine Missa, Anonymus, von Clemens non Papa überhaupt keine.)

R: in Mus. Saec. XVI, 40:
Nr. 13 Missa Misericorde,
„ 16 „ Ecce quam bonum,
„ 18 „ En espoir.
„ 19 „ Caro mea.

W: Mſ. 15615. 8 Meſſen in Partitur; die oben genannten Meſſen 1, III, V—X, doch in anderer Anordnung.
Mſ. 15943, 4: Kyrie 5 v.
„ 15950, 2: Kyrie paschalis 5 v.
„ 15951, 4: Kyrie paschalis.
„ 16639, 7: Kyrie paschalis.
Mſ. 19426, 61: Kyrie paschale 5 v.
Dieſe ſämtlichen Kyrie ſind mit dem Berliner Kyrie paschale identiſch. In Leyden, Univ.-Bibl.: Missa Jay veu le cerf (vgl. oben!).

Für vorliegende Arbeit wurden benutzt:
1. Chorbuch in fol. der Kölner Stadtbibliothek, Meſſen I–X, 2. Ausg. (1558–60).
2. Chorbuch in fol. der Bayr. Staatsbibliothek, Meſſen X—XIV.
3. Schwarz-Weißkopie der Missa pro defunctis, Brit. Muſ. in London.
4. Schwarz-Weißkopie des Kyrie paschale nach den Mſſ. von B und W.
5. Schwarz-Weißkopien der Missa Tant plus de bien, B und W.
6. Thesaurus Musicus . . . EB 1564, B.
7. Zahlreiche Motettenſammlungen aus den Bibliotheken zu Berlin, Danzig, Jena, Kaſſel, Köln und München.

Die Meſſen des Clemens non Papa ſind durchweg ſogen. Missae parodiae, d. h. ſie entnehmen ihre Themen bereits beſtehenden geiſtlichen oder weltlichen Kompoſitionen; ſei es nun, daß der Meiſter ein eigenes Werk dem Meſſetext anpaßte oder auch ihm vielleicht liebgewordene Tonſätze von Zeitgenoſſen verwendete: — ſo begegnen uns z. B. Meſſen über Motetten von Manchicourt und Lupus Hellink, über Chanſons von Willaert und Claudin de Sermiſy. Seine durchaus eigene und künſtleriſche Umgeſtaltung des Vorwurfs wird weiter unten Gegenſtand eingehender Unterſuchung ſein; über die Herkunft der zugrundegelegten Stücke ſoll in der Beſprechung der einzelnen Meſſen berichtet werden.

Die Schreibweiſe aller Meſſen iſt durchaus einheitlich; wie in ſeinen Motetten zeigt ſich Clemens auch hier als Anhänger des durchimitierten Stils, der, von Josquin angebahnt, bei ihm bereits zu voller Entfaltung gelangt iſt, wenn auch einige archaiſierende Anklänge noch an die verfloſſene Stilepoche gemahnen.

Schon die Titel der Meſſen deuten die neue Technik an; wie Ambros treffend bemerkt, ſchreibt Clemens nicht „Missa super“, ſondern „— ad imitationem moduli“ oder „cantilenae“[1]. Bot früher der zugrundegelegte Geſang als Cantus firmus die feſte Stütze des Stimmgewebes, das ſich frei um ihn ſchlang, ſo iſt hier das

[1] a. a. O. III, 319.

Thema in allen Stimmen gleichmäßig verarbeitet und bietet so nicht nur einen ziemlich äußerlichen Zusammenhalt des kontrapunktischen Gefüges, sondern lebendige musikalische Kraft.

Der Typus der Clemensschen Messe kann daher also kurz dahin gefaßt werden: Missa parodia im durchimitierten Stil. Die Verarbeitung des Materials innerhalb dieser Grenzen ist jedoch stets neu und interessant.

Schon die äußere Anlage dieser Messen zeigt eine große Mannigfaltigkeit. Ist auch im ganzen die typische Disposition gewahrt, wie sie Peter Wagner für die Missa des 15. und 16. Jahrhunderts nachweist[1], so läßt doch die Zergliederung der einzelnen Sätze, zumal des Gloria und Credo, deutlich den eigenen Formwillen des Meisters erkennen.

Noch mehr offenbart sich innerhalb der einzelnen Messenteile eine tektonische Kunst ganz eigener Art. Die Stimmen sind stets gleichmäßig beschäftigt; dennoch ist der Satz nicht gerade kompakt, vielmehr erhält er durch eingestreute kurze Pausen ein maschenartiges Aussehen; ein gruppenweises Gegenübersetzen einzelner Stimmen, wie es etwa Josquin liebt, findet sich kaum. Homophone Stellen sind ebenfalls sehr selten; dann meistens mit vorhergehender Generalpause zur Hervorhebung liturgisch bedeutsamer Texte, wie Et incarnatus est, Suscipe u. ä. Verhältnismäßig häufig ist die Homophonie im Credo der Messe Quam pulchra es angewandt. Die eigentliche Schreibweise des Meisters aber ist der imitierende Stil; die alte Cantus firmus-Technik verläßt er gänzlich; wohl erscheinen oft ostinatoähnliche Bildungen, die in gewissem Sinne die Rolle eines Cantus firmus übernehmen — Grundtypus bleibt aber die ausgesprochene Imitationstechnik in freiester Durchbildung. Hiervon soll später eingehender die Rede sein; jetzt beschäftigt uns die Form, in die der Meister seine Ideen zwingt, die Gliederung des Einzelsatzes, und da begegnet uns bei Clemens tatsächlich ein Gestaltungsvermögen, das weit über das Gewohnte der damaligen Kompositionsübung hinausragt.

So bietet gleich das erste Kyrie der Messe Misericorde ein treffliches Beispiel; zugleich läßt es uns einen Blick in das Parodieverfahren tun, zeigt uns wenigstens eine Art desselben — denn auch hier waltet größte Mannigfaltigkeit (B. 1, 1a). Der Tonsatz beginnt ausnahmsweise mit sämtlichen Stimmen und bringt zunächst eine getreue Übertragung der zwei Anfangstakte der Chanson (Misericorde) sofort fügt nun Clemens die Chansontakte 18 und 19 an (au pauvre langoureulx), die über dem gleichen Baß wie das Kopfmotiv gebaut sind und diesen somit in kleiner Änderung wiederholen.

Diesem Anfangssatz entspricht ein gleichartig entworfener Schluß. Von Takt 11 an bringt der Baß eine Variante seines ersten Motivs mit einem kleinen Anhang; das Ganze wird (mit verändertem Anhang) wiederholt und zeigt so in größerem Maßstab den zweiteiligen Aufbau der vier Anfangstakte. Hier wie dort gehen die Oberstimmen stets eigene Wege, teilweise ist Übernahme eines Motivs durch eine andere Stimme erkennbar (vgl. Ct. und T. im Schlußsatz). Die Unterteilungen sind durch scharfe Kadenzierung ausgeprägt; im Anfang stets Halbschluß, im Schlußsatz dagegen Kadenzen auf der Tonika. Dabei sind die übrigen Stimmen in kleineren

[1] a. a. O. 85 ff.

Imitationen beschäftigt und suchen die Zäsuren geschickt zu überbrücken; das Ganze ist ein Fließen bis zum Schluß. — Das Mittelsätzchen zeigt im Verlauf des Superius deutlich eine Dreigliederung; wiederum, gewissermaßen ein verkleinertes Abbild des Gesamtaufbaues, ist der Schluß eine Umbildung der Anfangstakte, wie an der Wiederholung des Baßmotivs durch den Tenor deutlich erkennbar ist. Dieses Motiv selbst stellt als Variante des ursprünglichen Baßmotivs (in die Oberdominante transponiert), eine Verbindung zwischen Ecksätzen und Mittelsatz her. Das Material ist auch hier fast genau der Chanson entnommen; zunächst den Takten 5—6 (au martir amoureulx); die vorausgehenden Takte 3—4 (Misericorde) sind nachgestellt; schließlich folgen (als Variante der Chansontakte 5—6, transponiert) die Takte 12—14 (Schluß der Imitationen über ferme fiance). Die Kadenzierung des Mittelteils weist deutlich auf die Dominanttonart hin, die aber mit dem Baßeinsatz in Takt 11 (zu Beginn des Schlußteils) durch einen prächtigen Trugschluß plötzlich verlassen wird.

So zeigt das Ganze eine eigentümliche Technik: die Chanson wird zerpflückt, die einzelnen Teile dann in neuer Anordnung nebeneinandergestellt, doch nicht willkürlich, sondern nach einem festen Plan. Wir bemerken hier ein durchaus künstlerisches Parodieverfahren: kein schablonenhaftes Abschreiben des Modells, sondern bewußte Neuformung.

Das Christe derselben Messe bekundet ebenfalls des Meisters Vorliebe für dreiteilige Formen. Die frischen Imitationen der beiden gleichgestellten Ecksätze sind wiederum der Chanson entnommen (T. 10 ff.) und klangen schon im Kyrie an; eine bemerkenswerte Verknüpfung der beiden Sätze, die wohl beabsichtigt ist, denn auch das Christe nimmt ein im letzten Kyrie verarbeitetes Thema voraus. Ähnliche Auffassung verraten die beiden Kyrie in dem gleichzeitigen Einsatz aller Stimmen, sowie in der Schlußbildung. — Möchte trotzdem jemand eine bewußte organische Verbindung anzweifeln, so sei als weiteres Beispiel hierzu das Christe der Messe En espoir genannt, das in seiner Schlußkadenz unter dem langausgehaltenen Superius im Contratenor das Thema des ersten Kyrie bringt (B. 2).

Die oben erwähnte Gliederung durch Wiederholung desselben Gedankens ist bei unserem Meister überhaupt sehr beliebt; neben der häufigen Dreiteilung, die durch Einfügen eines Mittelteils bewerkstelligt wird, finden wir auch zweiteilige Formen, wie z. B. im Et incarnatus est der Messe Ecce quam bonum. Clemens bringt diesen Satz nicht, der Tradition gemäß, für sich, in feierlichem Gleichmaß, sondern behandelt ihn als Abschluß des ersten Credoteils. Die Stimmen setzen imitierend ein; den Worten „ex Maria virgine" folgt eine Generalpause, die das homophone „et homo factus est" noch wirksamer abhebt. In genauer Parallele zu diesem ersten Abschnitt imitieren die Stimmen wieder über „crucifixus etiam pro nobis" (eigenes Motiv, anklingend an die erste Nachahmung; es wird, für Clemens charakteristisch, auch bei „sub Pontio Pilato" beibehalten). Das „passus et sepultus est" wiederholt genau das „et homo factus est" (abgesehen von der Vertauschung der Oberstimmen), so gleichsam in tiefer Symbolik die Geheimnisse der Erlösung und Menschwerdung miteinander verknüpfend. Gleichen Aufbau zeigt das Et incarnatus est der Messe Caro mea, nur daß die beiden korrespondierenden Sätze Et homo factus est — passus et sepultus est bewegter gestaltet sind wie vorhin.

Schlußwiederholungen treffen wir häufiger an; sie sind meist in der Vorlage

schon enthalten. Erwähnt seien das zweite Kyrie der Messe Pastores quidnam vidistis, der erste Satz des Kyrie paschale, Gloria und Credo der Messe Spes salutis (B. 3). Im genannten Gloria wiederholen sich die homophonen, durch eine Generalpause getrennten Takte: in gloria-Dei patris amen (sic!) wiederum nach neuer Generalpause notengetreu, mit plagaler Schlußverlängerung; ähnlich im Credo, wie soeben straff gefaßt im tempus perfectum. Reizvoll ist hier im Anhang, der zum tempus imperfectum zurückkehrt, die Wiederholung des sequenzartigen Baßmotivs (zwei um eine Sekund verschobene Cambiaten); die andern Stimmen imitieren es frei und lassen die Absicht des Komponisten erkennen, über gleichbleibender Grundlage stets neue melodische Bildungen zu erfinden.

Das Parodieverfahren in unseren Messen wurde eben schon berührt; typisch für Clemens non Papa ist, daß er alle Teile seiner Vorlage benutzt, nicht nur das Kopfmotiv oder höchstens noch einige charakteristische Wendungen, wie z. B. Weckerlin für die französische Chansonmesse feststellt[1]; und dann, daß er nie den Messetext einfach dem ursprünglichen Tonsatz unterlegt (von teilweise wörtlichen Übernahmen, besonders zur Hervorhebung wichtiger Stellen, wird bei einzelnen Messen die Rede sein), sondern diesen ändert und in geschickter Weise in eine neue künstlerische Form zwingt. Man vergleiche nur das oben besprochene Kyrie der Messe Misericorde mit der gleichnamigen Chanson: das Liedartige ist in der Meßkomposition völlig geschwunden, und doch ist fast jeder Takt der Chanson entnommen, das Ganze ist frei und ungezwungen und läßt in seiner feinsinnigen Anlage kaum ahnen, daß es sich um eine Bearbeitung handelt.

Bei der Messe Ecce quam bonum verfährt unser Meister in anderer Weise: er stellt hier nicht einzelne Teile seiner Motette nebeneinander, sondern läßt das Thema mit einem Gegensatz auftreten, der in der Motette nicht erscheint; auch gestaltet er den ursprünglich sechsstimmigen Satz fünfstimmig, indem er seine Baßstimme streicht.

Wieder ein neues Bild bietet uns die Messe Pastores quidnam vidistis, über des Meisters gleichnamige Weihnachtsmotette geschrieben (B. 4). Die Motette zeigt in Takt 4—6 eine genaue Transposition der Anfangsthemen; diese wird wiederum in Takt 7—9 notengetreu in die Unteroktav zurückgeführt und zergliedert so den ersten Teil des Motettenanfangs in drei gleiche Abschnitte; die Zäsuren sind wieder überbrückt. Das Folgende ist freier gehalten; gegen Schluß (T. 14) findet sich ein Anklang an das Mittelsätzchen des ersten Teils (T. 4—6). Der Tenor singt noch einmal das Thema, diesmal auf einer andern Tonstufe, was bei Clemens non Papa selten vorkommt. Vergleichen wir das erste Kyrie der Messe (B. 4a), so finden wir auch hier ausschließlich das Kopfthema der Motette benutzt, doch in welcher Umbildung erscheint der ganze Satz! Er wird nur für die erste Hälfte des Kyrie verwendet, in gedrängter Form; die Anfangstakte läßt der Komponist einfach fort und beginnt gleich mit dem Einsatz des Superius 2, der in der Motette als Klammer zwischen den beiden ersten Sätzchen diente (1—3, 4—6). Die zwei ähnlichen, nur durch Transposition verschiedenen Stimmgruppen drängt er ineinander und faßt so das Ganze viel straffer; auch den Schlußteil (Motette, T. 10—15) gibt er gekürzt wieder. Von T. 16 ab geht das Kyrie eigne Wege — auffallend ist die rhythmische

[1] Les Chansons Populaires, Paris 1886, 106.

Veränderung des Themas. Erwähnen wir noch als Eigentümlichkeiten unseres Meisters die Steigerung in dem vom Tenor dreimal wiederholten Thema, das zunächst zur Quart, dann zur Quint und schließlich aufstürmend zur Oktave geht, gleichsam als Betonung des flehentlichen Ausdrucks (dem auch die hohe Lage des Themas im Superius 1 [T. 18] dienen soll), sowie die kleine Schlußwiederholung mit dem Themafragment im Baß (T. 25—26).

Daß überhaupt die Ausdruckskunst des Kyrie eine andere wie die der Motette ist, zeigt abgesehen von dem eben Gesagten in sehr schöner Weise die Aufstellung des Themas selbst: In der Motette gibt der beginnende Superius nur eine Variante, wie sich nachher im Laufe der Durchführung zeigt; das Unbestimmte in der Thematik gibt die Frage (Pastores quidnam vidistis) auch musikalisch trefflich wieder. Das Kyrie benutzt dagegen nur das eigentliche Thema, in der Motette zuerst vom Contratenor (T. 1) angestimmt. Ferner ist die Imitationstechnik der Motette eine durchaus andere: Das Thema wird stets in derselben Weise von einer Stimme zur nächsten gereicht, wechselnd zwischen Tonika und Dominante (bis auf eine Ausnahme in Takt 10ff., zu Beginn des zweiten Teils, wo der Tenor das voraufgehende Baßthema in der Oktav wiederholt). Das Kyrie verfährt viel freier in seiner Durchführung — sollte nicht der Erbarmungsruf hier spontaner eintreten, zuletzt in der gequälten Synkopierung des Themas, hingegen in der Motette eine Stimme der andern in stetem Nacheinander die erwartungsvolle Frage stellen?

Das Prinzip, umzugestalten und neu zu formen, wie wir es in der Gesamtanlage der einzelnen Messen sowie in der verschiedenartigen Erfassung des ursprünglichen Materials beobachten, tritt auch in der Themenentwicklung innerhalb der Messen deutlich hervor. Immer neue Kombinationen treten auf; selten wiederholt sich früheres notengetreu, selbst nicht beim Kopfmotiv. Die kleinen eingeschobenen Duos und Trios zeigen schon häufig Umbildungen (vgl. Domine Deus aus dem Gloria der Messe Misericorde mit dem Christethema [B. 5]!); gesteigerter erscheint die Kunst aber im Sanctus und Agnus. Oft überragen diese Sätze schon an Stimmenzahl die vorhergehenden; aber auch die kontrapunktische Durcharbeitung wird eine ganz andere. Das Thema wird häufig von einem Gefährten begleitet, oft sogar wird es durch sich imitierende Nebenthemen eingeleitet (Messe Languir my fault, Sanctus; Pastores, Agnus); oder es schreitet breit einher, indes die übrigen Stimmen sich wiederum untereinander nachahmen (Messe Caro mea, Sanctus) — einmal sogar, in der Messe Ecce quam bonum, begegnet uns im Sanctus, Osanna und Agnus ein Canon, immer in neuer Gestalt. — Die Entwicklung des Kopfmotivs möge an der Messe Gaude lux Donatiane gezeigt werden. Das Gloria bringt schon eine ganz andere Themenaufstellung (die kleine Änderung des a in b im Contratenor 1 ist satztechnisch bedingt) — das Credo führt zuerst ein Nebenthema ein, das auch weiter nachgeahmt wird. Neue Nebenthemen treten im Sanctus auf; erst im dritten Takt setzt der Superius in breitem Zeitmaß mit dem Thema ein, das bald vom Tenor imitiert wird. Wieder anders gearbeitet ist das Agnus, schon äußerlich durch tempus perfectum und vermehrte Stimmenzahl auffallend (B. 6).

Wie auch andere Teile bei späteren Wiederholungen variiert werden, läßt sich an den Schlußtakten des Kyrie, Gloria und Credo der Messe En espoir nachweisen (B. 7); es ist bewundernswert, wie Clemens unter dem ungefähr gleichbleibenden

Superius immer neue Melodien gestaltet, in unerschöpflichem Phantasiespiel stets andere Nachahmungssätzchen erfindet. Solche Beispiele ließen sich wohl bei jeder Messe zeigen; bei Besprechung der einzelnen Kompositionen wird öfter davon die Rede sein.

Auf die kontrapunktische Technik unseres Meisters, zumal auf die Anlage seiner Durchführungen, lassen sich aus dem bisher Gesagten schon einige Schlüsse ziehen; kurze, vervollständigende Bemerkungen mögen noch beigefügt werden.

Die Beantwortung der Themen erfolgt in den meisten Fällen in der Dominante, weniger auf andern Stufen; dann geschieht es in der Regel aus einem melodischen Prinzip, als Wiederholung in der gleichen Stimme, wie oben bei Besprechung des Kyrie der Messe Pastores quidnam vidistis bemerkt wurde.

Dort wurde auch das eigentümliche Verfahren beobachtet, das Thema stets in gleichen Abständen von einer Stimme zur andern übergehen zu lassen; diese Schreibweise ist bei Clemens non Papa sehr häufig.

Ein solches Gleichmaß in der Themenfolge erinnert lebhaft an Ostinatotechnik, und wirklich begegnen wir bei unserm Meister häufig Stellen, wo die Themen längere Zeit in dieser Weise festgehalten werden. Die Messe Languir my fault bringt im Domine Deus, dem Mittelsätzchen des Gloria, eine schöne ostinatoähnliche Verarbeitung des Hauptmotivs der Messe (B. 8). Die Oberstimme wiederholt es achtmal, doch nicht sklavisch genau in Behandlung der Längen und Pausen; bei Takt 15 tritt eine Zäsur ein durch Schlußverlängerung des Themas; ähnlich ist der Schluß des gesamten Sätzchens freier. Man beachte wiederum die genaue Zweiteilung! Die beiden Unterstimmen bringen Imitationen des Themas oder auch eigene Motive.

Ähnliche Satzanlagen sind in der damaligen Zeit nicht gerade selten; so z. B. läßt Hieronymus Vinders in seinem Laudate pueri die Quinta pars stets das gleiche Thema: Corde et animo singen[1] — ähnlich Petrus Massenus in der Motette Memor esto verbi tui, wo die sexta pars achtzehnmal nacheinander in gleichem Abstand diese Worte wiederholt[2]. Von Clemens selbst seien hier die Motetten Fremuit spiritus Jhesu[3] und Deus, qui nos patrem et matrem[4], ein Gebet für seine verstorbenen Eltern, genannt. Beliebt waren auch Kanons in dieser Form — Manchicourt bringt in seinem Nil pace est melius einen Kanon zu diesen Worten unter der Devise: Ego sum prior et posterior[5]. Doch geben sich diese Sätze alle streng gebunden, Notenwert und Abstand sind stets gleich, während Clemens in der erwähnten Messe freier vorgeht. (Auch in der gen. Motette Fremuit sp. J. ist der Ostinato nicht streng.) — Kleinere Strecken auf diese Weise bearbeitet finden sich zahlreich in unseren Messen; besonders die beiden Unterstimmen sind in solchen Nachahmungen gerne beschäftigt — die häufigen Wiederholungen in derselben Stimme wurden früher erwähnt. Zum Vergleich nehme man die Führung von Tenor und Baß am Schluß des Credo der Messe Languir my fault (B. 9).

Der eigentliche Kanon ist nur in der Messe Ecce quam bonum angewandt.

---

[1] EB 1557a, Nr. 10.
[2] EB 1558b, Nr. 29.
[3] EB 1558b, Nr. 40.
[4] EB 1559, Nr. 57.
[5] EB 1557b, fol. 20.

Sanktus, Osanna und Agnus bringen einen „Canon ad longum"; von den beiden Tenören vorgetragen. Vielleicht schwebte dem Komponisten der Titel der Messe vor: Ecce quam bonum et quam jucundum, habitare fratres in unum. Der Kanon ist jedesmal neu entworfen und beginnt mit dem Hauptthema der Messe (Osanna wohl Variante), das vorher von den Begleitstimmen imitiert wurde. Die Nachahmung erfolgt im Einklang; eine Devise fehlt, beide Stimmen sind ausgeschrieben. Die Antwort setzt im Abstand einer Longa ein; diese wird im Osanna, das im tempus perfectum steht, normal sechszeitig gezählt, in den andern Sätzen, mit tempus imperfectum, fünfzeitig! — Im übrigen verschmäht Clemens streng kanonische Schreibweise — streift auch sein Satz häufig daran, so liebt er doch auch hier freiere Gestaltung.

Was die Nachahmung betrifft, sehen wir also bei Clemens den Boden der „niederländischen Künste" ziemlich verlassen; andererseits zeigt sein Kontrapunkt manch altertümlichen Zug; wir stoßen auf Klangverbindungen, die noch in der Ausdrucksweise der „ars nova" ihre Wurzel haben mögen, später aber ruhigeren Harmonien Platz machen sollten.

Am fortschrittlichsten zeigt sich Clemens in seiner Melodik: schon die Wahl der Tonarten zeigt deutlich neuere Einflüsse an. Die Messen bewegen sich fast sämtlich entweder im dorischen oder im jonischen Ton, meist durch ein ♭ transponiert. Diese Wandlung zum modernen Moll und Dur macht sich auch sonst in dieser Zeit bemerkbar; so trägt Susatos Sammlung der Ecclesiasticarum cantionum, die übrigens auch viele Motetten unseres Meisters enthält, vom 5. Buche ab (1553) auf dem Titelblatt stets einen Zusatz, wie: Omnes primi toni — oder später Omnes de uno tono, — unius toni omnes; die einzelnen Bücher bringen Stücke nur in dorischer oder nur in jonischer Tonart, wiederum meist transponiert[1].

Sehr bemerkenswert ist, daß Clemens den Schlußakkord häufig ohne Quint, aber mit der Terz bringt — entgegen dem üblichen Verfahren seiner Zeitgenossen. Diese Schlüsse sind gegenüber solchen mit leeren Quinten (ohne Terz) durchaus in der Überzahl; sogar im zweistimmigen Satz treffen wir Terzschlüsse an!

Altertümlich wirkt der Gebrauch des ♭ vor dem Ganzschluß; zumal in der Messe Misericorde findet sich diese Wendung häufig.

Die Untersuchung der Kadenzen liefert wichtiges Material zur Akzidentienfrage. Im allgemeinen hält sich Clemens an die Notierungsweise seiner Zeit; so wird nach der Regel: Item unica notula ascendente super la semper canendum esse fa[2] das ♭ in den Tonfolgen a—h—a (d—e—d in transponierten Sätzen) nie vorgezeichnet, wie ja auch Philippus de Monte und andere vornehme Musiker und Komponisten ihren Schülern das Einzeichnen des ♭, überhaupt des Semitoniums, verboten. Nur wo es gegen Erwarten gewünscht wird, ist es vorgeschrieben. Das Kreuz ♯ kommt sehr selten vor, und dann stets als Warnungszeichen, in gewissen Fällen statt e nicht, wie es der Regel nach sein müßte, es zu singen (B. 10).

Scheint die Wahl der Tonarten, wie oben bemerkt wurde, ein „modernes" Tonempfinden anzudeuten, so ist doch die Kadenzbildung, zumal in dorischen Sätzen,

---

[1] EB 1553d usw.

[2] Praetorius' Syntagma III, 31, Wolfenbüttel 1619.

sehr archaistisch. Zunächst ist natürlich nie ein Kreuz dem Leitton vorgezeichnet. Ob Clemens ihn aber ohne weiteres als Semitonium auffaßt, dürfte sehr zweifelhaft sein. Wir können zahlreiche Stellen anführen, wo der Leitton in zwei Stimmen zugleich auftritt; die kadenzierende Stimme bringt ihn als Auflösung einer Synkope, eine andere läßt mit der Auflösung die Verdopplung erscheinen; oft auch brachte sie diese bereits vor der eigentlichen Auflösung (die früher bei den Dissonanzen erwähnte Verbindung der Quart mit der Terz) — ein Verfahren, das sicher nicht so gedacht sein kann, daß im einen Falle in der Kadenz Diësis eintritt und zugleich der nicht erhöhte Leitton in einer anderen Stimme erklingt: ebenso unmöglich ist es, daß in solchen Wendungen beide Stimmen Diëse anwenden. Ich führe einige solcher Schlußkadenzen an; sie finden sich in den mehr als vierstimmigen Sätzen (B. 11).

Ambros-Kade bringt eine ähnliche Kadenz von Ockeghem [1], die auch bei Fl. van Duyse erwähnt wird [2] als Beispiel, daß die Alten durchaus nicht immer die nota sensibilis anwandten. Man könnte angesichts der großen Anzahl der Fälle geneigt sein, die Erhöhung des Leittones bei Clemens überhaupt anzuzweifeln. Ich wüßte wenigstens nicht, was zwingen sollte, in einem Falle Erhöhung anzunehmen und im andern nicht; das Notenbild macht jedenfalls keinen Unterschied, man hätte es höchstens dem Gedächtnis der Sänger überlassen müssen, die Behandlung der Kadenzen innerhalb einer Messe auseinanderzuhalten; denn war auch schließlich in dem Falle, wo die Auflösung schon vorher in der andern Stimme gebracht wurde, es schlechterdings unmöglich, die Kadenz mit dem Semitonium zu bilden, so fiel diese Stütze doch fort, wenn Leitton und Verdoppelung gleichzeitig eintreten.

Eine Untersuchung der melodischen Elemente zeigt deutlich ein Hinneigen zum Volkstümlichen; daneben lassen sich Einflüsse aus dem gregorianischen Choral nachweisen. Im allgemeinen bewegen sich die Stimmen in kleinen Schritten; Sekundengänge verleihen dem Ganzen einen ruhigen, gleichmäßigen Charakter. Ungewöhnliche Intervallsprünge sind äußerst selten, und dann meist durch eingeschobene kurze Pausen verständlicher. Auffallend sind im Gegensatz zu der fließenden Stimmführung die eckigen Themeneinsätze, und bei diesen wieder die stereotype Verwendung von Tonika, Terz und Quinte (vgl. B. 2, 4, 6). Wir haben hier die gewissermaßen zur Regel gewordenen Anfangsformeln zahlreicher Chansons vor uns — die Melodie erhebt sich über die Terz zur Quinte, häufig vorher nochmals die Tonika berührend, oder sie steigt sofort zur Quinte und dann über die Terz zur Tonika zurück — endlich kann auch mit der Quint begonnen werden usw. — alle Varianten zwischen diesen drei Intervallen kommen vor. Nicht selten ist auch der Fall, daß nach dem Schritt Tonika—Quinte (dem natürlich auch Zwischenstufen eingegliedert sein können) noch die Sexte erscheint (B. 12).

Auf das typisch Chansonmäßige weist Gérold hin [3] und betont, daß diese Liederöffnungen bereits bei den Troubadours vorkommen, besonders auch in alten Tanzmelodien. Erwähnt sei noch, daß auch der gregorianische Choral diese Melodik pflegt; zumal auf französischem Boden entstandene Werke lieben solche Themenbildungen.

---

[1] a. a. O. V, 11.

[2] Oude Neederlandsche Liederen ... Gent 1889, I, 23.

[3] Chansons populaires des XV[e] et XVI[e] siècles ... Strasbourg 1913.

Ein weiterer charakteristischer Zug in der Melodik unseres Meisters, in dem wiederum Merkmale der Chanson (bes. des Tanzliedes) und in größerem Maße wie vorhin des gregorianischen Chorals, ja direkt der gregorianischen Meßkomposition erkennbar sind, besteht in der Wiederholung der Melodie oder einzelner Bruchstücke. Ambros schreibt: „Das Eigene dieser ganzen altfranzösischen Melodik liegt in demselben leichten, wenige Töne zu einfachen, aber wohl hübschen Kombinationen ungezwungen und ungeniert verbindenden Wesen, in derselben Manier eine melodische Figur nach Bedürfnis zwei-, dreimal oder auch öfter zu wiederholen, welche das echt französische Lied charakterisieren"[1]. Am häufigsten treten solche Wiederholungen in Tanzliedern auf; erinnert sei an das bekannte Le berger et la bergère. Solche Wiederholungen sind bei Clemens fast zur Regel geworden; einige Beispiele mögen für viele sprechen (A. 13, 13a).

Gern angewandt wird diese Manier bei Texten, die inhaltlich zusammengehören, wie z. B. im Gloria laudamus te — (B. 14), oder im Credo et unam sanctam (B. 14a) u. a. Dem gregorianischen Choral ist diese Art der Meßkomposition geläufig; es ist bekannt, daß die umfangreicheren Texte, wie Gloria und Credo zumeist mit sehr wenig melodischem Material musikalisch umkleidet werden (B. 15). Diese Technik hat für die Messe des Clemens non Papa einen eigentümlichen Reiz; dabei soll nicht übersehen werden, daß sie auch leicht die Gefahr, ermüdend zu wirken, in sich birgt, worauf auch P. Wagner aufmerksam macht[2], doch wird auch hier in den meisten Fällen ein schattierter Vortrag manches ausgeglichen haben. Meines Erachtens liegt gerade in dieser Melodiebildung eine naive Musizierlust, die unbekümmert um hohe Dinge, nur immer liebe Worte und Weisen wiederholen möchte, ehrfürchtiges Stammeln vor dem Geheimnisse, dem diese Kompositionen geweiht sind.

Melismen kommen in den Werken unseres Meisters weit häufiger vor wie in denen seiner Zeitgenossen; besonders treten sie in den zwei- und dreistimmigen Zwischensätzen auf, werden aber auch sonst gern angewandt (B. 16). Wir finden hier Beispiele einer reichen melodischen Erfindung; doch ist zu beachten, daß hier manchmal auch Entlehnungen aus zugrundegelegten Motetten anderer Meister stattfinden (z. B. in der Messe Caro mea).

Altertümlich wirken die meist bei Schlüssen auftretenden Sequenzen: selten wird uns eine Messe begegnen, wo nicht ein oder das andere Beispiel dieser Art auffindbar wäre. Doch nicht nur zu wirksamen Schlußbildungen werden diese „Kettengänge", wie Ambros sie nennt, gebracht[3]; gern ist auch der Anhang eines Themas sequenzartig gehalten, was oft darin seine Erklärung finden mag, daß die gleichgebauten Melodieteile Gegenthemen darstellen und so auf natürliche Weise zwei sich folgende Themen begleiten.

Altertümlich ist auch das Verfahren, Varianten zu bilden; doch geschieht die Variierung bei Clemens nicht in der Weise, daß er wie Hobrecht ein Thema in sich unmittelbar folgenden variierten Wiederholungen bringt, sondern innerhalb der Gesamtkomposition finden wir das Thema in stets wechselnder Gestalt; seine Melodie

---

[1] a. a. O. II, 327.

[2] a. a. O. 193.

[3] a. a. O. III, 317.

wird ebensosehr Veränderungen unterworfen wie die gesamte Durchführungsart, von der früher in dieser Hinsicht die Rede war (B. 17).

Hier möge schließlich noch eine Merwürdigkeit Platz finden: Clemens verwendet manchmal ein und dasselbe Thema in verschiedenen Messen! Besonderer Vorliebe erfreut sich das prägnante Kopfmotiv der Messe En espoir; es findet sich als Thema verarbeitet im ersten Kyrie der Messe Gaude lux Donatiane; als Nebenthema im ersten Kyrie der Messe A la fontaine du prez (hier aus der zugrundegelegten Willaertschen Chanson übernommen); im jonischen Ton finden wir es im letzten Kyrie der Messe Ecce quam bonum (B. 18). Übrigens ist dieses Thema in der damaligen Zeit häufiger; man vgl. B. 18a. — Desgleichen taucht das ausdrucksvolle erste Kyriethema der Messe Gaude lux Donatiane als Thema des letzten Kyrie der Messe Pastores quidnam vidistis auf. — Und doch zeigt die Durchführung sich in jeder Messe als originell, nie sehen wir eine Übernahme aus einem früheren Werk.

Die Textunterlage wird sehr frei gehandhabt; betonte Silben auf schlechter Taktzeit und umgekehrt kommen fortwährend vor, vielleicht mehr wie bei anderen Niederländern, von denen ja im allgemeinen des Adrian Petit Coclicus Wort gilt: „Et nescio, quid magis desiderari possit in Musicis Belgicis, quam quod syllabarum quantitas pluribus incognita sit“[1]. Dennoch verleihen gerade diese Akzentverschiebungen dem ganzen Tonsatz einen eigentümlichen, schwebenden Rhythmus, der überhaupt die Werke der Alten auszeichnet.

Mit der Beherrschung all der kompositionstechnischen Mittel verbindet Clemens in seinen Messen eine hervorragende Ausdruckskunst. Früher wurde bereits das Kyrie der Messe Pastores quidnam vidistis genannt und dargelegt, wie der Komponist hier offensichtlich den Motettenvorwurf umformte, wie die ursprüngliche Frage zu eindringlichem Flehen wurde, durch thematische und melodische Steigerungen noch hervorgehoben. Solche Züge sind häufiger, wenn auch begreiflich ist, daß unter der fast ausschließlich angewandten imitatorischen Arbeit die musikalische Ausdeutung des Textes oft leiden mußte. Trotzdem finden wir immer das Bestreben, textlich Wichtiges auch in der Komposition zu betonen — Anrufungen wie: Jesu Christe, Suscipe u. ä. werden gern lang ausgehalten; kurze homophone Sätzchen von großer Wirkung unterbrechen bei bedeutsamen Stellen das unaufhaltsam vorwärtsdrängende Spiel der nachahmenden Themen, oft durch vorhergehende Generalpausen noch eindringlicher gestaltet. Welche Innigkeit der Meister den Et incarnatus est einhaucht, zeigt P. Wagner an trefflichen Beispielen[2]. —

Schöne Wirkungen erzielt Clemens manchmal durch Hochführung des Superius, der oft bis zu Dezimenabstand über den Unterstimmen sich bewegt, wie im Kyrie der Messe Misericorde (B. 1, 7, 14—15); auch in anderen Messen erscheinen solche Superiusgänge in ähnlicher Absicht.

Treffliche Steigerungen erreicht unser Meister durch die früher erwähnten Sequenzen. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht das Descendit de coelis der Messe Pastores quidnam vidistis: die beiden Soprane sinken mit dem Tenor in ruhigem Zeitmaß herab, während Alt und Baß beinahe kanonisch in flüchtigen Figuren an-

[1] Compendium Musices.
[2] a. a. O. 191 ff.

steigen, aber doch Takt für Takt die herabgleitende Bewegung der übrigen Stimmen mitmachen, — eine klare Symbolik der Textworte (B. 19).

Ähnlich wurde bei dem Et ascendit der Messe Panis quem ego dabo die räumliche Vorstellung des Wortinhalts, das Aufwärtsschweben, Beweggrund zur Melodiebildung (B. 20). Tiefere Symbolik weist die Komposition oft da auf, wo sie durch musikalische Mittel innere Beziehungen aussprechen will, so im Credo bei den Worten Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero (B. 21; so auch in den MM. Pastores und Or combien). Symbolisch wird ebenfalls beim Beginn des Credo der Messe Pastores der Oktavsprung anstatt der Quinte aufzufassen sein: die Allmacht des Vaters sollte hier durch den weitesten Tonschritt versinnbildet werden (B. 22). — Und ist es nicht, als klänge in dem ostinatoähnlichen Domine Deus im Gloria der Messe Languir my fault deutlich das anhaltende Languir my fault, — ähnlich wie in der Messe Misericorde das bittend aufwärtsstrebende und wieder zurücksinkende Kopfthema der Chanson erscheint? —

B. Die Messen im einzelnen.

Wir müssen uns hier darauf beschränken, die Namen der einzelnen Messen, sowie Stimmenzahl und Tonart zu verzeichnen, nebst kurzer Angabe des zugrundegelegten Tonsatzes (Motette oder Chanson).

1. Missa Misericorde, 4st., jonisch. Über die 4st. Chanson „Misericorde au martir amoureulx“ des Clemens non Papa, in: Phalesius, Premier livre des Chansons, Louvain 1554 (EB 1554b), fo. 26. (Im tiers livre des Jardin musical, Hub. Waelrant, Anvers 1556, handelt es sich um eine andere 4st. Chanson unseres Meisters, die jedoch dasselbe melodische Material benutzt. Dieses ist Clemens' eigene Erfindung und hat mit der (übrigens dorischen) Weise des Marotschen Psalmes „Misericorde au pauvre vicieux“ nichts gemein. —
2. M. Virtute magna, 4st., mixolydisch. Motette „De Apostolis“ in den Motetti del fiore des Jac. Modernus, Lyon 1532 (EB 1532a), fo. 21, anonym; dieselbe in Attaingnants Sammlung von 1535 (EB 1535a) fo. 4, dem wenig bekannten M. Lasson zugeschrieben, in Rhauws Symphoniae Jucundae 1538 dagegen Philipp Verdelot! —
3. M. En espoir, 4st., dorisch transponiert. Chanson wahrscheinlich eine Komposition der Marotschen Chanson „En espoir vis et crainte me tourmente“; Quelle konnte nicht festgestellt werden (die Bearbeitungen des Jean le Cocq (EB 1544f), Claudin Lejeune (EB 1554v), Orlandus Lassus (Ges. Ausgabe I, 25) und die anonyme Komposition aus Attaingnants Sammlung von 1542 (EB 1542m fol. 13) kommen nicht in Frage.
4. M. Ecce quam bonum, 5st., jonisch transponiert. Über die eigene 6st. Motette des Meisters aus: Novum et insigne opus Musicum, Montanus & Neuber, Nürnberg 1558, fo. 37.
5. Gaude lux Donatiane, 5st., dorisch transponiert. Zugrundeliegende Komposition nicht festzustellen; Text aufgezeichnet in den Analecta Hymnica, Bd. XXIX, S. 103. —

6. M. Caro mea, 5st., jonisch transponiert.
Über die gleichnamige Sakramentsmotette des Zeitgenossen Pierre Manchicourt; zuerst erschienen 1535 im 13. Buch der Attaingnantschen Sammlung (EB 1535a); wurde noch öfter gedruckt (vgl. EB 1539d, 1539i).
7. M. Languir my fault, 5st., jonisch transponiert.
Eigene 6st. Chanson, in: Le Treziesme Livre des Chansons, Susato, 1550, fo. 14 (3stimmig in den Souterliedekens, Ps. 103).
8. M. Pastores quidnam vidistis, 5st., dorisch transponiert.
Eigene Weihnachtsmotette, zuerst erschienen 1554 in Phalesius' Liber Primus Cantionum Sacrarum, fo. 3. —
9. M. A la fontaine du prez, 6st., jonisch transponiert.
6stimmige Chansonbearbeitung von Adrian Willaert, in Susatos Sammlung von 1545 (EB 1545g), fo. 4.
10. M. Quam pulchra es, 4st., jonisch. Marienmotette von Lupi[1], EB 1538 e fol. 6. (Die in EB S. 686 als gleiche bezeichnete Motette in EB 1532b ist eine ganz andere Komposition desselben Textes; sie wird übrigens bei Rhauw, EB 1538 c fo. 13 wieder Verdelot zugeschrieben!
11. M. Panis quem ego dabo, 4st., hypodorisch. Sakramentsmotette von Lupus Hellinck; zuerst erschienen in den Motetti del fiore, 1532. (Lupus schrieb übrigens selbst eine Messe über seine Motette, später auch Palestrina und Bartolomeo le Roy.) —
12. M. Or combien, 4st., dorisch transponiert. Chanson von Claudin de Sermisy, EB 1544h fo. 15 (identisch mit der von Eitner (EB S. 831) Sandrin zugeschriebenen Komposition in Phaleses Septiesme livre des chansons, EB 1560d, fo. 31). —
13. M. Spes salutis, 4st., hypodorisch. Marienmotette von Lupus, EB 1538e.
14. M. Jay veu le cerf, 5st., jonisch transponiert. Über ein bekanntes altes Trinklied; der Messe liegt wahrscheinlich die 4st. Bearbeitung von Manchicout zugrunde, EB 1543h und 1545k.
15. Missa pro defunctis, 4st., Fragment; vgl. oben unsere Bibliographie der Messen. Die Messe benutzt des gregorianische Vorbild: imitierender Stil neben älterer Cantus firmus-Technik. Der Tenor stimmt die einzelnen Gesänge nach der greg. Choralweise an. —
16. Kyrie paschale, 5v., phrygisch und hypomixolydisch. Bearbeitung des Kyrie der ersten Messe der Editio Vaticana: Tempore paschali (Lux et origo), durchimitiert.
17. Patrem omnipotentem, 8st., jonisch transponiert. Die acht Stimmen sind durchweg beschäftigt; Et incarnatus für vier tiefe Stimmen, Crucifixus fünfstimmig.

III. Schluß

Die Ergebnisse unserer Untersuchung können wir kurz dahin zusammenfassen: Der Typus der Missa Parodia zeigt bei Clemens non Papa ein durchaus eigenes Gepräge, das sich besonders in der künstlerischen Umgestaltung der Vorlage bekundet.

[1] = Lupus Hellinck.

Von einer Auflösung der Form, wie sie sich nach P. Wagner in den Messen unseres Meisters anbahnt[1], kann nach obigen Darlegungen nicht mehr die Rede sein: abgesehen von der Gesamtanlage zeigt die innere Tektonik der einzelnen Sätze gerade eine bewußte Betonung des Formalen. Wichtig ist die Beschränkung auf das Themenmaterial des Modells. Die Variationskunst des Meisters, die auch besonders in der Verwertung von Nebenthemen hervortritt, läßt nur gelegentlich wörtliche Übernahmen aus der Vorlage zu, dann meistens an liturgisch bedeutsamen Stellen. Sein Satz zeigt klare Durchsichtigkeit; ostinatoartige Unterstimmen, für die Satzgliederung wichtig, finden ein Gegenstück in den eigentümlichen Wiederholungen, die für die Melodik bezeichnend sind. Die Ausdruckskunst der Messen tritt trotz der steten Imitationsarbeit deutlich hervor: zumal die Homophonie wird in ihrer sparsamen Verwendung hervorragendes Mittel zur Wiedergabe bedeutender Textstellen; daneben wurden häufig Symbolismen nachgewiesen.

Die Messen des Clemens non Papa geben einen wichtigen Ausschnitt aus der Meßkomposition der Übergangszeit zwischen Josquin und Palestrina. Neben Anklängen an die vorhergehende Stilepoche zeigen sie, wie auch die Motetten des großen Niederländers, durchaus fortschrittliche Züge und legen in der Verschmelzung der verschiedenen Stilmerkmale zu organischer Einheit beredtes Zeugnis ab von der Kunst ihres Schöpfers.

---

[1] a. a. O. 203.


* Anmerkung: Die Textunterlage ist stets originalgetreu. Ligaturen sind durch Bogen ⌒ wiedergegeben.
B. 1. M. Misericorde, Kyrie I.
Superius.
Contratenor.
Tenor.
Bassus.
Kyrie eleyson
ij
ii
(sic!)
B. 1a. Anfang der Chanson.
Mi-se-ri-cor-de mi-se-ri-cor-de au mar-tir a-mou-reulx qui en a-mour a-voit fer-me fi-an-ce a-voit fer-me fi-an-ce ״/. mi-
Mi-se-ri-cor-de ״/. au mar-tir a-mou-reulx qui en a-mour a-voit ferme fi-an-ce, a-voit fer-me fi-an-ce mi-
Mi-se-ri-cor-de ״/. au martir a-mou-reulx, qui en a-mour a-voit ferme fi-an-ce fer-me fi-an-ce mi-
Mi-se-ri-cor-de ״/. au mar-tir a-mou-reulx, qui en a-mour a-voit ferme fi-an-ce, a-voit fer-me fi-an-ce mi-



NB. × = im Original geschwärzte Noten.

B.4. Anfang der Motette Pastores.



B. 4a. M. Pastores, Kyrie I.


ii
ij
ii
ij
ii
ii
ij
ij
Ky - ri - e
B. 5. M. Misericorde, Christe T. 1 ff.
Chri - ste eleyson
Gloria, Trio T. 2 ff.
Domine deus
B. 6. M. Gaude lux donatiane, Kyrie I, 1 ff.
Sup.
Ky - ri - e e- u.f.m.
Contrat. 1
Ky - ri - e eley.
ib., Gloria 1 ff.
Sup.
Et in terra pax
Contrat. 1
Et inter.
ib., Credo 1 ff.
Sup.
Pa - trem omni - po
Contrat. 1
Patrem omni - poten - tem
Contrat. 2
Pa - trem


ib., Sanctus 1 ff.
Sup.
Contrat. 1
Contrat. 2
Tenor.
Sanctus
Do - -
Sanctus
u. s. w.
Sanctus
Sanctus
ii
(Baß in T. 9, Nebenthema)
ib., Agnus Dei 1 ff. (6 stimmig, 2 Bässe). × = geschwärzte Noten.
A-gnus De - i qui tol - lis pec - -
A - - gnus De - i
A - gnus De - i qui tol - - lis pec - ca -
A - - gnus De - i
B. 7. M. En espoir, Kyrie II, Schluß.
Kyrie eleyson
eleyson
ii
Kyrie
eleyson
ii
Kyrie
eleyson
ib., Gloria, Schluß.
dei patris
dei patris
Amen
in gloria dei
patris in glori - a dei Patris
Amen
cum sancto Spiritu in glori - a dei Patris
Amen
ib., Credo, Schluß.
Amen
ij
Amen.
seculi
Amen
seculi
Amen


B. 8. M. Languir my fault, Gloria, Mittelsatz.
Contratenor.
Do - mi - ne De - us ii
A - - gnus De - i
filius
ij
ii
filius patris
B. 9. M. Languir, Credo, Schluß.
Tenor.
(resur. mortuorum)-
et vitam ventu - ri se - cu - li a - men ii
Baß.
et vi-tam ventu - ri se-cu-li a - men. ij
se - cu - li amen
etc.
se - cu-li a - men
B. 10. M. Gaude lux donatiane, Christe T. 40/41.
Tenor.
B. 11. M. Pastores, Gloria, Schluß des 1. Teils.
(zu 11) M. A la fontaine d. pr., Kyrie II, Schluß.
ib., Sanctus T. 33/34.
Sup.
Ct. 1
Ct. 2
T. 1
T. 2
B.
B. 12. Tanzlied.
(Fl. van Duyse, II 497.) Tanzlied.
(Tiersot, 113).
Le ber-ger et la ber-gie - re
Jou - is - san - ce vous don - - ner ay.


(Gérold XLVI). Claudin Lejeune (Burney III, 271. Ps. 23, Melodie n. 1542. (M. f. M. 1874 Beil. S. 26.)
La ro_sée du mois de mai. Bon_jour ma mi_e. Jusques à quand as estably
B. 13. M. En espoir, Gloria T. 11 ff.
qui tol_lis pec_ca_ta mun_di ii
B. 13a. M. Spes salutis, Credo: Et resurrexit, 13 ff.
se_det ad dex_te_ram pa_tris, ij
se_det ad dex_te_ram pa_tris
B. 14. M. Caro mea, Gloria T. 16 ff.
lau_da_mus te, be_ne_di_ci_mus te, Ad_o_ra_mus
te, glo_ri_fi_ca_mus te ij
B. 14 a. M. Virtute magna, Credo, Schlußteil T. 36 ff.
et unam san_ctam [catholicam] et a_posto_li_cam eccle_si_am.
B. 15. Ed. Vatic., M. VI. (Rex genitor.)
Laudamus te. Be_nedi_ci_mus te. Ad_o_ramus te.
(vgl. auch diese Stelle in M. III. der Ed. Vaticana).
B. 16. M. Spes salutis, Credo: Et resurrexit T. 8 ff.
& a_scen_dit in coe_lum
B. 17. Quam pulchra es, Motette P. II, Anfangsthema. Messe, Christe. ib., Trio im Gloria.
Ve_ni Christe.. Domine fili
ib., Credo, Crucifixus. ib., Pleni. ib., Benedictus.
B. 18. M. En espoir, Kopfmotiv. M. Gaude lux, I. Kyrie Thema 3. M. A la fontaine d. pr., Kopfmotiv.
Contratenor 1
Tenor 1
M. Ecce quam bonum, II. Kyrie Kopfmotiv. vgl. auch oben B. 13a.
B. 18 a Willaert, M. Laudate Deum, (M. f. M. 1871, 86). vgl. auch B. 12, Cl. Lejeune.
B. 19.
ii
de coe_lis ii
ii
de_scen_dit de coelis

descendit de coelis

ii

B. 20. M. Panis quem ego dabo; Credo, Trio T. 42 ff..

et ascendit in coelum

& ascendit in

ij se - det ad dex - te -

se - det ad

coelum ij

B. 21. M. Misericorde, Credo 30 ff.

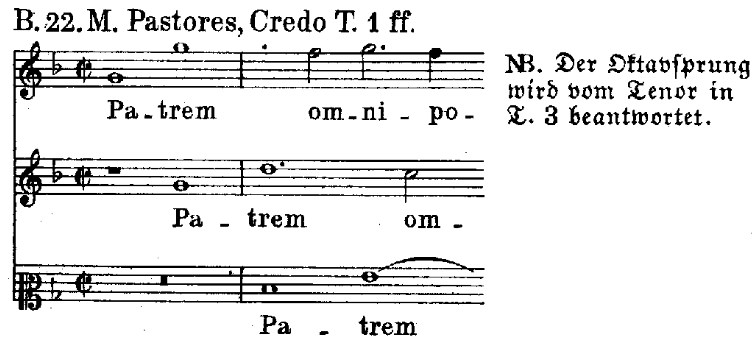
De - um de De - o, lumen de lu - mi - ne, De - um verum de De - o ve - ro

De - um de De - o, lumen de lu - mi - ne, De - um verum de De - o ve - ro

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um verum de De - o ve - ro

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um verum de De - o ve - ro.

B. 22. M. Pastores, Credo T. 1 ff.



NB. Der Oktavsprung wird vom Tenor in T. 3 beantwortet.

Händels Ballettoper „Ariodante"

Zur deutschen Uraufführung

Von

Herman Roth, Stuttgart

Die Bewegung zugunsten der Erneuerung der Händelschen Oper macht, nach einer Zeit erster starker Erfolge, eine unverkennbare Krise durch. Der Überraschungsreiz, den Hagens Bearbeitungen zunächst auslösten, ist vorbei, die Anfechtbarkeit seiner Methoden — unbeschadet des Entdeckerverdienstes — durchschaut. Eine Anzahl anderer Bearbeiter ist auf den Plan getreten; mit verschiedenartiger Einstellung zu ihrer Aufgabe und wohl nicht alle ohne Konjunkturberechnung. Bei den Theaterleitern jedenfalls sind vielfach Konjunkturerwägungen mit im Spiel. Man glaubt zwar nicht an einen Dauererfolg der Bewegung, doch man beteiligt sich an ihr, nimmt wenn möglich die Tagesglorie einer Erstaufführung mit; man experimentiert ohne eigentliche Überzeugung, ohne tiefere Erkenntnis, d. h. auf Kosten der Sache.

Die Stuttgarter Ariodante-Aufführung war, in wesentlichen Punkten, charakteristisch für die damit gekennzeichnete unsichere Übergangslage. Eben darum lehrreich.

Zunächst einige Worte über die Stellung, die das Werk als solches einnimmt. Ariodante gehört zu den Bühnenschöpfungen Händels, bei denen er sich die Anwesenheit der von Rich für Covent-Garden verpflichteten, großenteils aus Franzosen bestehenden Ballett-Truppe zunutze machte. Er steht zwischen dem neubearbeiteten Pastor fido (mit dem Prolog Terpsichore) und der Alcina. Bei allen drei Werken findet eine Annäherung an die französische Oper statt, die in Kürze folgendermaßen präzisiert werden kann: die Ballettwirkung wird vorwiegend, nach dem Muster der Franzosen, mit der Chorwirkung verknüpft, in sie eingebettet und damit eine entscheidende Steigerung der Schau- und Bewegungswirkung erzielt; allein während bei den Franzosen — man denke etwa an Rameaus 1737, zwei Jahre nach Ariodante und Alcina, erstaufgeführtes Hauptwerk Castor und Pollux — Chor und Ballett die Situation beherrschen und neben ihnen der Sologesang eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle spielt (untergeordnet auch, was die überhaupt nicht eben reiche Erfindung betrifft), sind Chor und Ballett bei Händel in der Hauptsache bloß Aktschluß-, Finaleträger, nicht mehr, und der Sologesang behält die Bedeutung, die er bis dahin hatte, durchaus bei. Es handelt sich demnach grundsätzlich um eine Verbindung italienischer und französischer Elemente; und zwar eine, bei der das italienische Element, abgesehen natürlich von dem Prolog Terpsichore, das Übergewicht hat. Diese Verbindung steht von vornherein unter der wenig günstigen Bedingung, daß Händel ältere italienische Libretti komponierte, bei denen das Ballett nicht vorgesehen war. Seine Einfügung barg demnach in sich die Gefahr der Äußerlichkeit und Künstlichkeit; eine Gefahr, die gerade bei Ariodante keineswegs überwunden wurde. — Das Finale des ersten Aktes ist aus dem Sinne der Handlung nur notdürftig angestückt, das Ballett am Ende des zweiten Aktes stofflich mit der vorhergehenden Szene ganz unverbunden; am überzeugendsten stehen die Tänze im Finale des dritten Aktes. Dabei gehören die Ballettsätze nicht nur zum musikalisch reizvollsten des Werkes — besonders hervorzuheben sind der im Finale des dritten Aktes wiederkehrende Satz in g moll, der die Ouvertüre beschließt, und die Musetten in D dur, das Allegro in d moll aus dem Finale des ersten Aktes —, sondern es ist auch am Ende des zweiten Aktes mit der Arie Ginevras auf dem Boden der Tonartgleichheit die Entrée de' Mori und das Rondeau zu einer höheren musikalischen Einheit zusammengeschlossen; die Erregung der Arie schwingt in den Tänzen aus, erhält in ihnen ein, begrifflich allerdings schwer faßbares, Komplement. Es besteht hier also zwischen Bühnenvorgang und Musik ein Bruch. Daß Händel über die daraus entstandene Mißlichkeit sich klar war, darüber kann kein Zweifel sein,

wenn man sein Verfahren in der, dem Ariodante nachfolgenden, Alcina beobachtet: er verwirft dort nicht bloß die Skizze einer oberflächlichen Anstückung des Balletts an das Ende des zweiten Aktes, sondern gibt dem Tanz, der Pantomime im ersten, vor allem aber im dritten Akt eine bedeutsame positive Funktion innerhalb der Handlung.

Schon der charakterisierte Bruch hätte bei genauerem Zusehn gegen eine Erneuerung des Ariodante vorsichtig stimmen müssen. Dazu kommt, daß die Titelpartie eine Kastratenrolle ist, bei der die an sich ja stets prekäre Umbesetzung auf besondere Schwierigkeiten stößt, nicht nur was Umfang und Stimmlage, sondern auch und mehr noch, was die Stellung des Gesangsparts zum Orchestersatz betrifft. Die Auftrittsarie Ariodantes (Qui d'amor nel suo linguaggio) ist dafür ein bezeichnendes Beispiel: der Stimmeinsatz liegt bei der Umschrift für Tenor unter den Streichern; es entsteht ein der Farbe nach wie satztechnisch (unfreiwillige Quartsextakkorde usw.) falsches Bild. Noch schwerer, am schwersten jedoch fällt ins Gewicht, daß das Werk weder im Einzelnen durchweg den Tiefgang noch im Ganzen die Bogenspannung der Standardopern aufweist: Ariodante ist keiner der großen Würfe. Händel hat an ihm für seine Verhältnisse lang und zäh gearbeitet, und das wird, trotz außerordentlicher Einzelschönheiten, trotz der sensibeln Durchgestaltung zahlreicher Stücke, fühlbar.

Es liegt aber — ein Grundsatz, der aufs nachdrücklichste proklamiert werden muß — nicht im Interesse der Sache (nebenbei bemerkt: auch nicht in dem der Bearbeiter und der Theater), wenn, wie schon vor Ariodante geschehen ist und weiterhin zu geschehen droht, Werke hervorgezogen werden, die nicht in der vordersten Reihe Händelscher Opernschöpfungen stehen. Händeln gedient wird nur durch Vergleichung, strenge Wahl, die nach der Seite der musikalischen Intensität wie nach derjenigen der Bühnenmöglichkeit das Ganze im Auge behält und sich durch keine eindringliche oder bestrickende Wirkung des Details romantisch verführen läßt.

Der Eindruck freilich auch einer minder bedeutenden Oper wie des Ariodante kann stärker, vor allem reiner sein bei einer Bearbeitung und Inszenierung, die sich einer selbstloseren, gelasseneren Einfühlung in das Kunstwerk befleißigen, als es die in Stuttgart gezeigten taten.

Von Anton Rudolphs Bearbeitung liegt der Text vor[1]; er und die Beobachtungen bei der Aufführung geben eine ausreichende Unterlage für das Urteil. Das Prinzip der „Texterneuerung" ist dasselbe wie bei früheren Rudolphschen Arbeiten der gleichen Art; Grundvoraussetzung die, verallgemeinerte, Überzeugung von der Minderwertigkeit des vorromantischen Opernbuches, von seiner dramatischen Insuffizienz, insbesondere von der Schwäche seiner Psychologie. Man kennt diese Anschauung; sie bedeutet eine Transposition der modernen Tendenz, an bereits Literaturgewordenem sich weiterzubetätigen, auf das Opernbuch. Angenommen sie bestände zu Recht, angenommen sogar, es werde durch sie ein absoluter künstlerischer Mangel getroffen, so bliebe doch irrig die Meinung, es lasse eine lebendig empfundene Musik von ihrer ursprünglichen textlichen Unterlage sich ablösen, es sei einem Andern als dem Schöpfer selbst erreichbar, sie in neue Zusammenhänge zu stellen, sie zu „parodieren". Keine Frage, daß dieser Irrtum gefördert wurde und wird durch die Gewöhnung an leichtfertige Übersetzungen; welche ihrerseits die Folge sind einer einseitig formalistischen Auffassung älterer, des ihr korrespondierenden Glaubens an die spezifischen Ausdruckseigenschaften neuerer, insbesondere Wagnerscher und nachwagnerscher Opernmusik. Mitgemacht werden kann er jedenfalls auf die Dauer nur von Jemandem, der außerstande ist, mit der Kongruenz zwischen Wort und Ton auch jenseits der romantischen Sphäre es genauzunehmen, auf die Sicherheit im Erfassen eines metaphysisch Gemeinsamen zwischen erster und zweiter Textunterlage in der Meister-Parodie zu reagieren.

„Texterneuerung" ist demnach falsch, auch wenn der originale Text zur Kritik Anlaß gibt; vollends bedenklich, wenn durch sie an die Stelle des Originals etwas Geringeres gesetzt wird.

---

[1] Erschienen im Selbstverlag des Verfassers. Karlsruhe 1926.

Salvis Ginevralibretto — der Titel Ariodante ist nicht ursprünglich — verarbeitet eine Episode aus Ariosts Rasendem Roland (IV, 57 bis VI, 16). Dies die Fabel: Ginevra, die Tochter des schottischen Königs, und Ariodante, ein Edler am Hofe, bei Ariost als Südländer bezeichnet, lieben sich. Der König begünstigt diese Liebe, umsomehr als er, ohne männliche Nachkommenschaft, in Ariodante einen würdigen Thronerben sieht. Die damit vorbereitete glückliche Entwickelung durchkreuzt die Intrige eines abgewiesenen Freiers, Polinessos, des Herzogs von Albanien. Er benutzt die Leidenschaft, die Ginevras Kammerfrau Dalinda für ihn hegt — sie ihrerseits wird von Ariodantes Bruder Lurcanio mit Liebesanträgen verfolgt — zu einer schurkischen Komödie. Er überredet das Mädchen, ihn nächtlicher Weile in Ginevras Gewande bei einer zu Ginevras Gemächern führenden geheimen Pforte des Schloßparks einzulassen. Ariodante und Lurcanio beobachten den Vorgang. Beide glauben an Ginevras Untreue. Ariodante wird nur durch den Bruder daran verhindert, sich zu töten; macht aber dann einen zweiten und, wie es den Anschein hat, gelungeneren Selbstmordversuch, indem er sich von einer Klippe in die See stürzt. Die Nachricht von dieser zunächst völlig unbegreiflich erscheinenden Tat erhält ihre Erklärung, als Lurcanio, um sich für den Tod des Bruders zu rächen, Ginevra um ihrer angeblichen Unkeuschheit willen verklagt. Damit gewinnt ein Gesetz Macht über sie, wonach jede Jungfrau, von der es ruchbar wird, daß sie vor der Ehe einem Manne zu Willen war, dem Tode verfallen ist. Der König muß die eigene Tochter gefangen setzen lassen; Rettung gibt es für sie bloß, wenn in einem Zweikampf-Gottesgericht ihr Ankläger unterliegt. Ariodante, in dem der gesunde Lebenswille über die Selbstmordabsicht Herr ward, ist an Land geschwommen. Im Walde trifft er Dalinda, die zwei durch Polineß gedungene Mordgesellen verfolgen. Er schlägt die beiden in die Flucht und erfährt von ihr das trügerische Spiel, dessen Opfer er geworden ist. Er eilt zurück an den Hof und kommt gerade noch zeitig genug, sich seinem Bruder Lurcan entgegenzustellen, der den als Kämpfer Ginevras aufgetretenen Polineß bereits niedergeworfen hat. Alles klärt sich auf, zumal der sterbende Polineß ein Geständnis ablegt; die Liebenden haben sich, der König seinen Eidam wieder, und sogar Lurcan und Dalinda, die — sebst getäuscht — Vergebung erlangt, finden sich zuguterletzt.

Salvi setzt naturgemäß die Bekanntschaft mit Ariost bei seinen Hörern voraus und leistet sich demzufolge in der äußeren Handlungsführung eine Reihe von Läßlichkeiten, die zu beanstanden nicht schwerfällt. In der inneren Durchgestaltung ist er nicht nur nicht ungeschickt, sondern es gelingt ihm, insbesondere im zentralen zweiten Akt, ein innerhalb der Grenzen der Konvention beachtenswerter Aufbau.

Rudolph greift gerade hier entscheidend ein. Er stößt sich an dem Motiv der Todesstrafe für ein Liebesvergehn und versucht, da die Todesstrafe an sich nicht auszumerzen ist, sie anderweitig einzuführen. Das geht nicht ohne Gewaltsamkeiten ab.

Bei Salvi entwickelt sich die zweite Hälfte des zweiten Aktes folgendermaßen: der König, im Begriff die Thronfolge Ariodantes zu sichern, erhält die Todeskunde (Arie des Königs: Invida sorte avara). Ginevra erscheint, von Dalinda geleitet, in banger Ahnung (Arie Ginevras: Mi palpita il core). Als der Vater sie schonend von dem Geschehenen unterrichtet, sinkt sie ohnmächtig um und wird weggetragen. Dem abgehenden König stellt sich Lurcanio mit seiner Anklage in den Weg und erklärt, sie durch das Schwert erhärten zu wollen (Arie Lurcanios: Il tuo sangue ed il tuo zelo). Ginevra wird von Dalinda zurückgeführt; sie ist völlig zerrüttet, dem Wahnsinn nahe. Der König wirft ihr, voll Abscheus, die Anklage ins Gesicht und verläßt sie. Den Schluß des Aktes bilden irrer Ausbruch und Klage Ginevras (Accompagnato: A me impudica, Arie: Il mio crudel martoro).

Rudolphs Text ist zunächst in der Hauptsache eine, wenn auch nicht wortgetreue, Übersetzung. Seine Änderungen beginnen damit, daß er Ginevra nicht wegtragen, sondern während der Szene Lurcans zu sich kommen und die Anklage mit anhören läßt. Im Original hat die kurze Szene, die Ginevras Wiedererscheinen und ihre Abweisung durch den König enthält, folgenden Wortlaut:

(II, 9) Odoardo: Quante sventure un giorno sol ne porta!
Dalinda: Sire, vedi il dolore, che trasporta la figlia; squarcia le vesti e'l volto, fatta di se nemica.
Ginevra: Padre . . .
Rè: Non è mia figlia una impudica! (s'alza con dispetto e parte.)

Rudolph legt — ich gebe die Regieanweisungen mit — nachstehenden neuen Text unter:

Ginevra: (erhebt sich, groß und stolz auf den König zu) Vater, du mußt glauben, wenn Unschuld ich beweise!
Dalinda: (erregt) König, wahrlich, sie schlief!
König: (voll Zorn) Sprichst du stets zu ihrer Gunst?
Ginevra: (vor dem König, wie vorher) Vater, gib Wort und Handschlag! Ich beweise! (Sie hält ihm die Hand hin, er schlägt ein. Stark.) Todesstrafe begehr' ich! (Ihre Haltung ist überwältigend. Der König tritt betroffen zurück, schüttelt verneinend die Hand.) Ich hab' dein Wort!
König: Gott soll entscheiden! Du giltst für unkeusch! (er geht ab.)

Die Absicht ist offenbar: nicht bloß das Motiv der Todesstrafe soll psychologisiert, Ginevra soll auch zur Heldin gestempelt werden. Der Eindruck bei der Aufführung ist ohne weiteres der eines verwunderlichen, ja verstimmenden Fremdkörpers. Es liegt auf der Hand, daß weder die Sphäre der Handlung noch ihre stofflichen Gegebenheiten, noch die Charaktere, insbesondere der Ginevras, und damit schließlich, nicht zuletzt, die Musik einen derartigen Eingriff dulden.

Die Ginevrafabel (wie schon aus der kurzen Wiedergabe ersichtlich) hat von Ariost her den Schimmer des Märchenhaften; überdem steht sie, was im Drama noch deutlicher als im Epos zutage tritt, im Bereich früher, religiös bedingter Satzungsgebundenheit.[1] Damit verträgt sich, inhaltlich und demnach stilistisch, der reflektierte, ganz und gar un-naive Heroismus, der bei der Rudolphschen Ginevra durchbricht, schon als solcher nicht. — Die objektiven Gegebenheiten der Handlung werden in Subjektives umgefälscht. Aus dem Gesetz wird die Willkür eines Mädchens, aus der Todesstrafe verkappter Selbstmord, aus dem Gottesgericht, das bei Ariost und Salvi mit der Anklage organisch verknüpft ist, Dekret des Königs, im Grunde genommen: Ausweg aus einer Verlegenheit. Welchen Verlust an Tragkraft, Resonanz diese Verdünnung, Verflüchtigung des Festen, Gefügten für die Handlung bedeutet, braucht nicht auseinandergesetzt zu werden. — Der Charakter der Ginevra wird unverständlich. Bei Salvi und Händel ist sie zunächst ein junges Geschöpf, das sich seines Glückes freut und einen unliebsamen Werber mit der ganzen Rücksichtslosigkeit jugendlicher Antipathien von sich weist. (I, 2. Arie: Orrida a gl'occhi miei) Rudolph hat erkannt, daß die Szene mit Polineß die einzige ist, in der sich die Heroine Ginevra allenfalls vorbereiten ließe; was er macht, ist notgedrungen künstlich. Der Auftritt Ginevras im zweiten Akt (II, 7) zeigt im Original dasselbe junge Wesen wie der erste Akt, überschattet vom Vorgefühl des Unheils, nicht etwa innerlich sich wappnend sondern zaghaft, angstvoll. Vor der Todeskunde bricht Ginevra zusammen; bei Salvi heißt es eindeutig: Ahi, resister non sò, son morta anch'io. Wenn Rudolph diese Stelle auch abschwächt (Ach — mir schwindet die Kraft —! Dalinda — Vater — —), es fehlt jenseits der Regieanweisungen, d. h. jenseits der Forderung an die Darstellerin, jeglicher Übergang zu der Handschlagsszene. In der Folge sieht es noch schlimmer aus. Während im Original der irre Ausbruch der letzten Szene (A me impudica) aus dem Vorhergegangenen organisch herauswächst — Ginevra wird, zerbrochen wie sie ist, vom Vorwurf der Unkeuschheit unvorbereitet betroffen —, hat er bei Rudolph seine Funktion

[1] Rudolph gibt im Textbuch willkürlich „Zeit um 1300" an; „um 800" wäre richtiger gewesen, da Ariosts Epos die Maurenkämpfe Karls des Großen zum Hintergrunde hat. Wenn man, bei dem Märchencharakter der Handlung, nicht besser auf eine Zeitangabe verzichtet.

völlig verloren, wird überflüssiges Theater. Der Arie muß ein Sinn von Todesbereitschaft imputiert werden, der demjenigen des Originals widerspricht; das Resultat ist eine Ausdrucksdiskrepanz, die das Stück um seine individuelle Wirkung betrügt: wer Händel kennt, weiß, wie anders er das heldische Weib zeichnet als in diesem, in seiner Art unerhörten, Gesang. — Vollkommenen Widersinn zeitigt Rudolphs Umdichtung endlich im dritten Akt. Es gehört schon eine verzweifelte Kasuistik dazu, den Wortlaut von Ginevras Arie: Io ti bacio (III, 4) nach der Handschlagsszene noch, fast getreu, so zu geben:

Laß dich küssen, du liebe Vaterhand, (Original distanzierter: mano augusta)
Teuer mir, obwohl so strenge (!).
Dich verehr ich, auch wenn du fehlest (!) —
Vaterhand doch, auch wenn du tötest!

Wird (III, 5) in der nächsten Szene Ginevras: Sì morrò; mà l'onor mio meco, oh Dio! morir dovrà? wiedergegeben mit: Komm denn, Tod — doch unsre Ehre lasse sterben nicht mit mir! —, so ist das eine äußerlich ganz geschickte Umbiegung; daß auch hier wie am Schluß des zweiten Aktes mit dem Ausdruck Falschmünzerei getrieben wird, ist vor allem bei einem Blick auf Händels Musik unverkennbar. Dasselbe gilt von dem Arioso: Manca, oh Dei! la mia constanza (III, 11), das naturgemäß Rudolph ein Dorn im Auge sein muß, da ja in ihm geradezu das Bekenntnis der Nicht-Heldenhaftigkeit abgelegt wird; er dichtet um:

Führt mich hin, daß bald sich ende
All mein Elend und all mein Schmerz!
Anders hab ich kein Verlangen
Als den Tod — — —

Wenn er überdem vor dem Arioso Ginevra exekutionsbereit mit verbundenen Augen vorführen und den König sagen läßt:

Ja, laßt des Vaters Freude diesen holdesten Scherz! die schönste Überraschung soll hier Ginevra sonnenhell blenden, das Glück wie Blitz sie treffen — —,

so dürfte damit der Standpunkt seiner Texterneuerung noch in einem andern als den bisherigen Zusammenhängen beleuchtet sein. — Selbstverständlich, daß wie im zweiten so im dritten Akt das Original (Salvi — Händel) gegen den Umdichter auch psychologisch, d. h. in der klaren und geschlossenen Vorstellung vom Charakter der Ginevra, Recht behält. Für ihre Unschuld legt Zeugnis ab das kindlich ergebene Verlangen nach Versöhnung mit dem Vater-König und die Abwehr Polinessos als Verteidigers ihrer Ehre; unter Leid und Leiden reift sie zu einem tieferen Glück als dem anfänglichen einer fast noch spielenden Jugend heran. Händel steht durchaus auf dieser Linie, gibt auch in der Arie: Si, morrò nichts, was anders gedeutet werden könnte.

Nach Kennzeichnung des Verfahrens an der Erscheinung der Ginevra erübrigt es sich, aufzuzeigen, welch unglückliche Figur infolge der Handschlagsszene aus dem König wird, welche Entstellung insbesondere der Konflikt zwischen Vaterliebe und Gesetz erfährt. Desgleichen ist unnötig, auf die kleineren Verschiebungen im Bilde der übrigen Charaktere einzugehen.

Ferner sei lediglich festgestellt, nicht mehr mit Beispielen belegt, daß jenseits des Mangels an Worttreue die Textunterlegung, vor allem bei „Ausdichtung" der Arien, vielfach die Artikulation der Musik ignoriert und daß in den Rezitativen, die (wie ja bereits aus den Zitaten hervorgeht) unbedenklich andere Sprecher substituieren, die originalen Teilungen zwischen Rede und Gegenrede aufheben, Silbeneinschübe und -auslassungen nach Belieben vornehmen, der Händelsche Rhythmus großenteils zerstört ist: es wäre, angesichts der Umgestaltung des Textes, sachlicher gewesen, wie beim ersten Tamerlan die Rezitative unter Benutzung der Händelschen Vorlagen gleichfalls umzugestalten.

Im Ganzen ist zu sagen: der Librettist Rudolph hat aus den Erfahrungen des ersten Tamerlan (den ich seinerzeit nach dem Gesamteindruck der Aufführung — ab-

gesehen von der grundsätzlichen Respektierung der Arienform und von der, durch mich durchgesetzten, Erhaltung sämtlicher Gesangsstücke wenigstens eines Aktes — als ausgesprochenen Irrtum erkannte) nicht allein keine entscheidende neue Einsicht gewonnen, im Gegenteil: er hat den dort eingeschlagenen Weg in einer Weise weiterbeschritten, die ihn vom Händelschen Kunstwerk nur noch mehr entfernte.

In einer Hinsicht bloß steht er dem Original näher: sein Textbuch begleitet die gesamte Musik der Oper; ein Vorzug, der allerdings durch die Striche der Aufführung, deren Urheber zum Teil er selbst, zum Teil Regisseur und Kapellmeister gewesen zu sein scheinen, wieder illusorisch wird.

Im ersten Akt fielen Ariodantes Arie: Con l'ali di costanza und Dalindas Arie: Il primo ardor. Im zweiten Akt wurden getilgt Ariodantes Arie: Se tanto piace al cor und Lurcanios Arie: Il tuo sangue ed il tuo zelo; die Entrée de' Mori wurde als Zwischenaktsmusik vor der sechsten Szene eingelegt, das Rondeau unterdrückt. Im dritten Akt blieben weg Ariodantes Arie: Cieca notte, Polinessos Arie: Dover giustizia, Ginevras Arie: Sì morrò, Ariodantes Arie: Dopo notte und das Duett zwischen Dalinda und Lurcanio: Dite: spera, e son contento; vor der dritten Szene wurden als Zwischenaktsmusik zwei Sätze aus dem doppelchörigen Orchesterkonzert in F eingeschaltet.

Daß, bis auf weiteres zumindest, bei der Wiedergabe Händelscher Opern gestrichen werden muß, scheint festzustehen. Man beruft sich dabei gern — wie auch Otto Erhardt in einem zur Ariodanteaufführung in der „Schwäbischen Thalia" veröffentlichten Aufsatz getan hat — auf Händels eigene Praxis. Vergißt nur, daß in der Strichfrage in Händels Fußstapfen zu treten keine ganz leichte Aufgabe ist. Das Gewicht liegt nicht so sehr auf der Tatsache, daß, sondern auf der Art, wie gestrichen, umgestellt oder etwa durch Herübernahme von Bestandteilen anderer Werke ersetzt, ergänzt wird. Grundsätzlich ist bei allen Eingriffen der oberste Gesichtspunkt: Was bedeuten sie gegenüber der Gesamtwirkung der Musik? ist, im Hinblick auf diese, ein Satz entbehrlich oder verstellbar? Wir haben, selbst bei hingebendster Einfühlung, weder des Schöpfers souveräne Überschau über das Ganze noch, selbstverständlich, die Möglichkeit, wie er, gegebenen Falles durch neue Erfindung gestörtes Gleichgewicht des Organismus wiederherzustellen. Es ist demnach nicht philologische Rechthaberei sondern bessere künstlerische Einsicht, die den Wunsch eingibt, daß das Original so wenig als möglich angetastet werde.

Man wird immer geneigt sein, im letzten Akt den Rotstift am freiesten schalten zu lassen: man beeilt sich, zu Ende zu kommen. Die Gefahr der Wirkungsschädigung ist nirgends größer. Vor allem gilt es, die Zäsur, von der aus die Kurve der musikalischen Entwickelung absinkt, nicht zu verpassen und ferner, in deren Gefäll keine wesentliche Etappe zu überspringen. — Mit Ariodantes Arie: Dopo notte setzt, sachlich treffend: nach dem glücklichen Ausgang des Gottesgerichts, der Abfall der Kurve ein; nur, wie durch eine Parenthese, unterbrochen durch Ginevras Arioso: Manca, oh Dei! Man beobachte die Entspannung der Rhythmik von Dopo notte zu dem Duett Dite: spera, das knappe Stocken in Manca, oh Dei! die ausgleichende Beschleunigung des Tempos in der nachfolgenden Sinfonia in F, den spielend weichen Fluß in der Koloratur des Duetts Bramo haver mille vite und schließlich die aufgelockerte Bewegung in dem Chor Ogn' uno acclami, die (bloß mit den schärferen Akzenten des Balletts noch einmal kurz zusammengerafft) heiter und fast behäbig abklingt in dem Chor Sa trionfar ognor.

Das Einzige, was aus dieser Entwicklung zur Not entbehrt werden kann, ist das Duett Dite: spera; wie denn auch im Libretto als solchem die Lurcanio-Dalinda-Handlung am ehesten einen Schnitt verträgt. In Stuttgart fiel bereits die dem Duett voraufgehende Arie Dopo notte weg, also das Stück, mit welchem das Gefäll der Kurve einsetzt; und man begann, nicht sehr geschickt, mit der „Parenthese" Manca, oh Dei! Der Effekt war ein nahezu völliges Verpuffen des Aktschlusses: nur die Tanzstücke, in denen die Zügel noch einmal angezogen werden, wirkten. Der

Grund ist leicht einzusehen; bleiben die Sätze weg, welche die Entspannung einleiten, so erscheinen spätere Stadien des Entspannungsprozesses — vorweggenommen und isoliert — notwendigerweise schal, matt; der Hörer hat die Entwicklung nicht mitgemacht, erwartet mit vollem Recht noch Strafferes und wird enttäuscht. Dies, instruktivste, Beispiel genüge, was die Beurteilung der Striche betrifft. Umstellungen stehen naturgemäß unter dem gleichen Gesetz. Es wurde schon auf das Herauswachsen der Ballettsätze aus der Arie am Schluß des zweiten Aktes hingewiesen. Plaziert man die Entrée de' Mori vor die sechste Szene, wirkt sie so entwurzelt, wie ein aus einem mehrsätzigen Formkomplex herausgerissener Teil (beispielsweise das Trio eines Menuetts: erst der Vergleich macht die Situation ganz deutlich) auf gute Ohren eben wirkt: sie ist fehl am Ort, weil sie der Aufgabe entzogen ist, die sie an ihrer Stelle erfüllt; abgesehen vom verfrühten Hereinragen eines späteren Stimmungsbereiches und von dem unschönen Tonartenzusammenstoß (emoll der Entrée und Fdur des anschließenden Rezitativs). Rein aus Stimmungsgründen schon hätte auch die Einschaltung aus dem doppelchörigen Konzert, vorwiegend bukolischer Freilichtmusik, im dritten Akt unterbleiben sollen; war die Überbrückung unerläßlich, so hätte sich zweifelsohne Geeigneteres finden lassen.

Es ist indessen die Frage, ob die Ausfüllung der Zwischenakte künstlerische Notwendigkeit hat und ob nicht vielmehr mit gewissen Einschnitten, Pausen des musikalischen Geschehens gerechnet werden muß. Die zweite Frage wird akut auch vor der Zusammenziehung der Handlungsschauplätze. — Das Bestreben, die szenische Einrichtung zu vereinfachen, ist ohne weiteres begreiflich; allein es hat sich von Fall zu Fall auseinanderzusetzen nicht bloß mit den szenischen Vorschriften des originalen Librettos, die in Händelns Opern sich bisweilen stark detaillieren, sondern vor allem auch mit der Reaktion der Musik auf diese Vorschriften. Rudolph verlangt im ersten Akt: „Der königliche Garten, heiter, idyllisch usw. usw." D. h. er läßt den ganzen Akt vor einer Dekoration im Freien spielen. Im Original ist die Vorschrift für die erste bis vierte Szene „Gabinetto Reale", für die fünfte bis elfte „Giardino Reale", für die zwölfte und dreizehnte, d. h. das Finale „Valle deliziosa". Wir treten also aus dem Innenraum in den Park und von da in die Landschaft hinaus. Daß es hierbei sich um keinen zufälligen Weg handelt, ist daraus zu entnehmen, daß er im dritten Akt, den Rudolph auf zwei Bilder reduziert, umgekehrt begangen wird. Dort folgen — wenngleich mit einem Intermezzo[1] — „Bosco" (erste und zweite Szene), Steccato (sechste bis zehnte Szene), „Appartamento destinato per carcere di Ginevra" (elfte und zwölfte Szene) und „Salone Reale" (letzte Szene) aufeinander, also: Landschaft, öffentlicher Platz, Innenraum. Wir haben eine Gegenbewegung im szenischen Ablauf vor uns; sehr wahrscheinlich eine, wenn nicht bewußte, so doch gefühlte, strukturelle Korrespondenz. Besonders im ersten Akt ist die Musik nicht nur durch die Szenerie in ihrem Charakter bedingt, sondern setzt auch den Szenenwechsel als Zäsur voraus. Ariodantes Arioso: Qui d' amor und die kurze pastorale Sinfonia liefern für die neuen Schauplätze jeweils die unzweideutige musikalische Etikette, distanzieren sich außerdem fühlbar vom Vorangegangenen. Dazu kommt noch die Abschwächung, welche rein handlungsmäßig die zweite Szene (Polinessos Überfall auf Ginevra) durch die Schauplatzverlegung erfährt. Das Abrollen des Aktes vor einer Dekoration und ohne Vorhang, das falsche Verfahren, stellte das Recht der originalen Vorschrift in wünschenswertester Weise klar.

Noch unterrichtender war der Fehlgriff, den die Regie tat mit der Wahl der Bühnenbilder Willy Baumeisters. — Der Kampf gegen die Illusionsbühne ist nichts Neues. Kein Zweifel, daß er insbesondere vor der älteren Oper grundsätzlich berechtigt ist; kein Zweifel aber auch, daß es an der erforderlichen Klarheit fehlt über die Grenzen und Abstufungen, in denen er, je nach der Aufgabe, die vorliegt, ge-

[1]) Bei der dritten bis fünften Szene fehlt in der Originalpartitur die szenische Vorschrift; einzusetzen wäre etwa „Galleria" wie in der zweiten Hälfte des zweiten Aktes.

führt werden muß. Baumeisters Glossen zum Bühnenbild des Ariodante, wie Erhardts Aufsatz in der „Schwäbischen Thalia“ veröffentlicht, sind dafür ein bezeichnendes Symptom.

Einige theoretische Bemerkungen scheinen unerläßlich.

Dem Illusionsmaterialismus, der das Einzelne der Wirklichkeit als solches wertet und anbringt, steht im Prinzip gegenüber eine Abstraktion, die die Wirklichkeit ausschaltet oder doch, soweit erreichbar, verdrängt. Auch die Abstraktion ist an sich künstlerisch nicht lebensfähig, wenn hinter ihr nicht der organische Trieb zur Strukturschöpfung, das ein Ganzes einbegreifende Vermögen zur Symmetrie- und Gleichgewichtsbildung steht. Wo dieser, was gerne verkannt wird, eminent naturhafte Trieb waltet, wird es irrelevant, wie viel oder wie wenig „Wirklichkeit“ das Bühnenbild enthält: der Struktur verhaftet, hört die Wirklichkeit auf, im illusionistischen Sinne Materie zu sein[1]. Dies sei festgestellt, weil der jüngste Anti-Illusionismus, wie ihn Baumeister vertritt, die Abstraktion zwar nicht um ihrer selbst willen sucht — die Notwendigkeit tektonischer Begründung wird eingesehen — aber doch sie in einer Weise durchsetzt, die sich um die individuelle Forderung des Kunstwerks nicht oder nur sehr oberflächlich bekümmert.

Die Individualität des Kunstwerks, in der Oper vor allem andern die der Musik, entscheidet ebenso über das Wesen der Strukturschöpfung wie über das Maß von „Wirklichkeit“, welches das Bühnenbild in sich aufzunehmen hat[2]. — Im Falle Händel ist das erstere allgemein bestimmt durch die Eigenart der barocken Bühnenarchitektur: Weiträumigkeit, überwiegend symmetrischen Aufbau, Rhythmisierung des Raumes durch strenge Gliederung. Daß es sich hierbei namentlich um Staffelung in die Tiefe handelt, muß besonders betont werden. (Es wirkt die gleiche Tendenz, die sich in den Perspektivenimpressionen der Gewölbemalerei ausspricht, in den Achsenführungen der vom Monumentalbau ausstrahlenden Wasser- und Straßenzüge.) Zum spezifischen Dimensionscharakter der Händelschen Musik, zu der ihr eigentümlichen Ausladung gehört die barocke oder doch eine dieser in allem Wesentlichen angenäherte Raumwirkung. Ob sich eine barocke Stilisierung des Bühnenbildes auch im einzelnen empfiehlt, das ist eine Frage, die hier nicht erörtert werden soll: an sich wäre sie mindestens so möglich und sinnvoll wie etwa die Rokokostilisierung der Don-Giovanni-Dekoration[3]; während allerdings Entlehnung barocker Einzelformen ohne Einordnung in barocke Gesamtstruktur ohne weiteres als unnütze Spielerei verworfen werden muß.

Daß die Szenerie um der Verständlichkeit willen nicht allein der Handlung, sondern auch der Musik Schauplätze nach ihrem Wirklichkeitsgehalt zu differenzieren hat, das ist durch früher Gesagtes bereits erwiesen. Dabei ist von der Forderung streng symmetrischer Bildwirkung die Landschaft ausgenommen[4]. Dieser Punkt verdient Hervorhebung, weil bei Händel Naturgefühl, Naturerscheinung, wie bekannt, in der Oper nicht weniger als im Oratorium von großer Bedeutung ist. Es macht sich da ein zweifellos nordischer Zug geltend, der nur verstärkt werden konnte durch die Akklimatisation in England, von wo der Gegenstoß gegen die barocke Natur-

---

[1] Die „neue Sachlichkeit“ ist, auf malerischem Gebiet, nach voraufgegangener Flucht vorm Gegenstande, Ausdruck der gleichen Erkenntnis.

[2] Wie ich erst nach Niederschrift dieser Zeilen sehe, verlangt einer der erfahrensten, gegenwärtig in Deutschland wirkenden Bühnenbildner, Panos Aravantinos (in einem in der Zeitschrift „Die vierte Wand“ kürzlich erschienenen Aufsatz „Das Bühnenbild in Oper und Schauspiel“) für die Oper noch in einem besonderen Grade Wirklichkeitsgehalt des Bildes. Er schreibt: „In der Oper — muß die Dekoration häufig geradezu die Handlung stützen und erklären. Ja, Naturphänomene und Naturstimmungen (!) spielen in der Oper oft eine so entscheidende Rolle, daß ihre Andeutung in der Dekoration unerläßlich wird.“

[3] Ich verweise auf Dülbergs vortreffliche Wiesbadener Bühnenbilder, über die Hans Curjel in der Zeitschrift „Die Form“ I, S. 95 ff. orientiert hat.

[4] Selbst die französische Oper zeigt der Landschaft gegenüber eine gewisse Läßlichkeit. Ich habe vor mir eine mit Bühnenbildskizzen geschmückte Ausgabe des Lullyschen „Phaëton“ (Paris, 1709: die Stiche von H. de Baussen). Die „campagne agréable“ des fünften Aktes gibt eine leicht gelockerte, nicht die strenge Symmetrie der sonstigen Bilder.

architektonik ausging: man vergleiche die Serenata Aci, Galatea e Polifemo und das englische Pastoral Acis und Galathea und man wird dies Aperçu berechtigt finden. Doch versteht sich, daß das Händelsche Naturgefühl wohl abzuheben ist von dem des spätern achtzehnten oder gar dem des neunzehnten Jahrhunderts. Wie hätte ein Romantiker auf die Szenenanweisung des ersten Bildes im zweiten Ariodanteakt „Notte con lume di luna, luogo di antiche rovine“ reagiert! Händel leitet den Akt mit einer kurzen, feierlichen Sinfonia ein, welche Weite der Nacht ausdrückt — Raumgefühl also in erster Linie! — nichts Pittoreskes; wovon man bestenfalls in Ariodantes Arie „Scherza, infida“ etwas festzustellen vermöchte.

Aus der Forderung der Musik zuvörderst erwächst, wie gesagt, in der Oper dem Bühnenbildner seine Aufgabe. Baumeisters Arbeit hat das negative Verdienst, durch die Nichterfüllung dieser Forderung die grundsätzliche Reflexion darüber angeregt und sie somit ins Licht gerückt zu haben. Zwar haben seine Bilder als solche Haltung, reinen und nobeln Charakter. Allein weder den Grundbedingungen der Tiefen- und Symmetriewirkung ist genügt noch vor allem derjenigen der Schauplatzdifferenzierung. Die Furcht vor gegenständlicher Greifbarkeit macht die Szenerie trotz unleugbarer Form- und Farbenreize inadäquat; es darf außerdem nicht übersehen werden, daß die hohe und starke Geometrie des barocken Bauplanes durch eine ungleich schwächere und niedrigere verdrängt ist, die sie keinesfalls ersetzen kann.

Die Bilder gediehen so der szenischen Wiedergabe wesentlich zur Hemmung. An ihr beanspruchte naturgemäß das Hauptinteresse die Behandlung des Balletts. Auch hier vermittelte ein Fehlgriff entscheidende Aufschlüsse. — Die Mise en scène Händelscher Werke hat von vornherein das Tänzerische stark unterstrichen, hat teils den Gesang des Darstellers durch Tanzgebärden Anderer begleiten lassen, teils den Darsteller selbst in mehr oder minder ausgeprägt ballettmäßige Bewegung gesetzt. Die erstmalige Inszenierung einer Händelschen Ballettoper gab Gelegenheit, praktisch zu erfahren, daß Händelsche Ballettmusik, Musik also, bei der auf tänzerische Betätigung gerechnet ist, durch ihre rhythmische Gestaltung, die zum Teil fast stampfende Akzentbetonung sich scharf und unmißverständlich abgrenzt gegen ihre Umgebung: von dem Unterschied, den Händel selbst zwischen Tanz- und Gesangsmusik statuiert, dürfte demnach eine gründliche Revision auszugehen haben der bewegungsmäßigen Interpretation der letzteren. Dieser Erkenntnis leistete Vorschub die Erhardtsche Regie, welche die Grenzen in den Finales des ersten und dritten Aktes verwischte und damit in sie nervöse Unruhe hineintrug, schlimmes Widerspiel Händelscher Gelassenheit; unvermeidlich, daß diese Grenzverwischung eine Überakzentuierung der Ballettsätze nach sich zog, die ihrerseits den Bewegungshabitus der Ballettmusik verfälschte. Bei den Soli war man im ganzen ruhiger, zurückhaltender, im einzelnen freilich sehr ungleich; pendelte zwischen Naturalismen, wie sie das Rudolpsche Textbuch, und einem Gestenmechanismus im Sinne des Triadischen Balletts, wie ihn Baumeisters Bauhaus-Bühnengestaltung nahelegte, unsicher hin und her. Der Mangel an Tiefen-; ausdehnung des Bühnenbildes wurde namentlich bei den Massenszenen bemerkbar, was mit dazu beigetragen haben mag, daß das Zweikampf-Gottesgericht unter Ausschluß der Öffentlichkeit abgemacht wurde, obwohl das italienische Original Volk, wie recht und billig, verlangt.

Vor dem Widerspruch gegen Händel, den Text und szenischer Eindruck — jeder für sich — bedeuteten, und vor ihrer gegenseitigen Unverträglichkeit hatte Carl Leonhardt keinen leichten Stand mit der Darstellung der Musik. Starke Wirkung taten die Ouvertüre, die Tänze und besonders diejenigen Arien, in denen lebhafte instrumentale Bewegung von den Mängeln des Textbuches ablenkte. Wesentlich diesem ist es zuzuschreiben, wenn die Gestaltung der Rezitative so viel, fast alles, zu wünschen übrig ließ. Im ganzen musizierte notgedrungen Kapellmeister und Orchester an der Bühne vorbei. Die einzige vitale und damit die Händelischste Leistung der gesamten Aufführung bot Mose Forbach mit ihrer Dalinda. Gesanglich am stilsichersten war Siegfried Tappolet als König.

Der musikalische Nachlaß des Erzherzogs Rudolf im erzbischöflichen Archiv zu Kremsier

Von

Karl Vetterl, Brünn

Erzherzog Rudolf, der Freund und Schüler L. van Beethovens, der jüngste Sohn Kaiser Leopolds II., den Beethoven selbst als fertigen Klavierspieler und talentvollen Komponisten schätzte und über dessen Verhältnis zu Beethoven die Öffentlichkeit aus der Beethovenliteratur wohl orientiert ist, hinterließ eine umfangreiche und wertvolle Musikbibliothek, die er teils geerbt, teils selbst gesammelt und sorgfältig geordnet hatte. Nach seinem Tode, im Jahre 1831, fiel diese Bibliothek, laut Testament vom 9. Oktober 1827, samt allen musikalischen Sammlungen, welche sich im Schlosse Kremsier befanden, wohin Rudolf als Fürsterzbischof von Olmütz seine geliebten Schätze aus Wien hatte überbringen lassen, der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zu, deren Protektor Erzherzog Rudolf seit dem Jahre 1814 gewesen war[1]. Ein Teil dieses Nachlasses blieb jedoch in Kremsier und wird im Archiv des erzbischöflichen Schlosses aufbewahrt. Er ist nicht allzu umfangreich, aber bedeutungsvoll namentlich dadurch, daß er größtenteils eigene Werke des Erzherzogs, welche ein vollständiges Bild über Rudolfs Kompositionsfähigkeit darbieten[2], und unter anderem ein unbekanntes Autograph Beethovens enthält.

Paul Nettl hat in dieser Zeitschrift schon in aller Kürze auf die Kremsierer Materialien aufmerksam gemacht[3]. Da sie aber für die Bewertung des künstlerischen Profils Rudolfs besondere Bedeutung haben und zugleich die anleitende Tätigkeit Beethovens bei seinem erlauchten Musikzögling beleuchten, halte ich es für wichtig, diese Angaben zu vervollständigen und teilweise zu verbessern. In einigen Fällen will ich mich mit der Beschreibung des Materials begnügen, um damit dem zukünftigen Monographen Rudolfs vorzuarbeiten[4]. Bei dem engen Verhältnis des Erzherzogs zu Beethoven scheint mir, zumal im Hinblick auf das bevorstehende Beethovenfest in Wien, mein Beitrag nicht ohne Aktualität zu sein.

---

1 Vgl. Gesch. d. Ges. der Musikfr. Wien 1912, I, S. 42.

2 Im Archiv der Ges. d. Musikfr. befinden sich aus dem Rudolfinischen Nachlaß bloß sechs Stück seiner Kompositionen. Der Hauptstock befindet sich in Kremsier.

3 Erinnerungen an Erzherzog Rudolf, ZfM IV, 95.

4 Diese Beschreibung, sowie die fachmäßige Ordnung der Musikalien und Notizen aus dem Rudolfinischen Nachlaß, nebst gründlicher Katalogisierung der ganzen Musikbibliothek des erzbischöfl. Schlosses in Kremsier (welche über 2000 Mss. und Drucke, hauptsächlich aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts enthält), habe ich im Auftrag des Musikarchivs des Mährischen Landesmuseums in Brünn unternommen, um eine verläßliche Quellenevidenz der Denkmäler der Tonkunst in Mähren und Schlesien zu gewinnen. Ein thematischer und realer Zettelkatalog aller in Mähren und Schlesien befindlichen Musikdokumente wird unter Leitung Dr. Vl. Helferts im Brünner Musikarchiv systematisch aufgebaut.

Für das freundliche Entgegenkommen bei diesen Arbeiten im Schlosse Kremsier erstatte ich hiermit dem erzbischöfl. Archivarius Dr. A. Breitenbacher meinen Dank.

Wann Rudolf zum Schüler Beethovens wurde ist bisher nicht genau festgestellt worden. Nach Thayer-Riemanns Beethoven-Biographie (II, 544) geschah dies zu Ende des Jahres 1803, als der Erzherzog 15 Jahre alt war. Jedenfalls wurde Rudolf von Beethoven zuerst im Klavierspiel weiter unterrichtet, und erst mit der fortgeschrittenen Entwicklung seines Spiels fing Beethoven mit dem Unterricht in Theorie und Komposition an. In Beethovens Hauptskizzenbuch vom August und September 1809 finden wir Auszüge aus den theoretischen Werken von C. Ph. E. Bach, Türck, Kirnberger, Fux und Albrechtsberger, welche Beethoven beim Unterricht des Erzherzogs benutzte[1]. Rudolf dürfte also zu dieser Zeit oder kurz danach schon im strengen Satze gearbeitet haben. Seine Übungen aus Harmonie, Komposition und Instrumentation, welche sich im Kremsierer Archiv befinden, sind undatiert auf 32 Blätter geschrieben, und entbehren auffallenderweise vollständig der sonst häufigen Bleistiftkorrekturen Beethovens[2]. Ein Blatt dieser Übungen enthält ein thematisches Verzeichnis und Titel der Klavierwerke von F. Schoberlechner: Sonate op. 25, J. N. Hummel: Rondeau brillant op. 98, F. Ries: Rondeau pastoral und Rondeau sur la Cavatine di Piacer mi balza il cor, M. J. Leidesdorf: Les inseparables compositions op. 153 und Klav.-Auszug aus Mozarts Don Juan. Erzherzog Rudolf hatte wahrscheinlich zu derselben Zeit, als er an den theoretischen Übungen arbeitete, diese Werke unter Beethovens Leitung studiert, und man sieht, daß er in praktischer Hinsicht — im Klavierspiel — schon gut ausgerüstet sein mußte, ehe er mit dem Studium der Komposition begann.

Als erste seiner Kompositionen stellt sich ein Variationswerk vor mit dem Titel: Variations | 1e Composition de son A. I. Monseigneur | l'Archiduc Rodolphe d'Autriche. Damit offenbart Rudolf gleich am Anfang seiner Kompositionstätigkeit seine Zuneigung zu der Form der Variation, für welche die damalige Zeit eine besondere Vorliebe an den Tag legte. Im Kompositionsnachlaß des Erzherzogs Rudolf kommt diese Form auch am häufigsten vor.

Diese Variationen komponierte Rudolf für Klavier zu 2 Händen über ein Thema Allegretto Gdur $^2/_4$, welches P. Nettl auf S. 97 zitiert. Im Kremsierer Archiv befinden sich von diesem Werk

a) eine Reinschrift (8 Bl.),
b) ein Konzept (6 Bl.),

beide in Rudolfs Handschrift. Das Konzept enthält 12 Variationen, während die Reinschrift 14 hat. Aus dem Vergleich zwischen dem Konzept und der endgültigen Niederschrift ersehen wir, daß einige Variationen des Konzepts in der Reinschrift ausgelassen (wie Nr. 3 und 6), einige neukomponiert sind (wie Nr. 5, Nr. 7 Tempo di Marcia, Nr. 9 Polacca und Nr. 12 Adagio con espr.); außerdem ist die Reihenfolge der Variationen zu Gunsten des inneren Aufbaues und der architektonischen Folgerichtigkeit geändert[3]. Das ist zweifellos das Ergebnis von Beethovens Belehrung. Jedoch sieht man von seiner Hand in diesem Werke keine Spur. Das Jahr, aus welchem diese Variationen stammen, konnte ich nicht ermitteln. Aber nachdem

---

[1] Vgl. Thayer-Riemann III, 141 f.
[2] Vgl. P. Nettl, a. a. O., S. 96.
[3] Das genaue thematische Verzeichnis einzelner Variationen, sowie aller übrigen Kompositionen des Erzherzogs Rudolf befindet sich in dem Musikarchiv des Mähr. Landesmuseums zu Brünn.

sie als erste Komposition bezeichnet sind und auch durch ihre primitive Kompositionstechnik als solche sich kennzeichnen, läßt sich annehmen, daß sie vor dem Jahre 1819, in welchem Rudolfs Variationen über das Thema von Beethoven im Druck erschienen, geschrieben wurden. Hiernach könnte man die Beethovenbriefe aus dem Jahre 1823[1], in welchen Beethoven über die Variationen des Erzherzogs schreibt, auf dies Werk nicht beziehen, wie es P. Nettl (S. 97) zu tun sucht. Die Beethovenbriefe Nr. 60, 61 und 62 beziehen sich auf ein späteres Werk, vermutlich auf die Variationen über das tschechische Volkslied „Já mám koně", welche im folgenden besprochen werden und in welchen zahlreiche Korrekturen Beethovens ersichtlich sind, was schon P. Nettl festgestellt hat.

Mit einer Variationskomposition ist Erzherzog Rudolf auch an die Öffentlichkeit getreten. Es ist die „Aufgabe | von Ludwig van Beethoven gedichtet | Vierzigmal verändert | und ihrem Verfasser gewidmet | von | seinem Schüler | R. E. H.", welche bei S. A. Steiner u. Comp. im 7. Hefte des „Musik Museums" unter der Verlags-Nr. 3080 Ende des Jahres 1819 erschien. (Introduktion, Adagio gmoll C — Thema, Andante Gdur C „O Hoffnung, o Hoffnung, du stählst die Herzen, vertreibest die Schmerzen" — 40 Var.) Im erzbischöflichen Archiv zu Kremsier ist von diesem Werke vorhanden:

a) ein gedrucktes Exemplar,

b) eine autographe Reinschrift mit zahlreichen Bleistiftkorrekturen Beethovens, einem eingeklebten Zettel auf dem ersten Blatt, das den Titel des Werkes trägt, und am Ende der Variationen mit Rudolfs eigenhändiger Unterschrift versehen,

c) ein Konzept und

d) eine Skizze der Introduktion und einiger mit Bleistift geschriebenen Variationen[2].

Dazu kommt ein bisher unbekanntes Autograph Beethovens, das in Kremsier aufgefunden wurde. Es enthält flüchtige, schwer leserliche Skizzen von Variationen, teils mit Tinte, teils mit Bleistift auf vier Blatt 320×230 mm geschrieben. Auf der letzten Seite steht der ursprünglich vorgeschlagene Titel: „Veränderungen | über ein Thema von | L. v. Beethoven | verfaßt von Sr. Kaiserl. | Hoheit den | Erzherzog Rudolph | Erzbischof".

Der Erzherzog arbeitete an den Variationen über Beethovens Thema seit dem Jahre 1818, worauf der Neujahrsbrief Beethovens an Rudolf vom 1. Januar 1819 (Köchel, Nr. 38) hinweist. Nach Nohl hatte Beethoven das Thema im Frühjahr 1818 für den Erzherzog Rudolf komponiert[3]. Beethoven erwähnt diese Variationen auch in den Briefen Nr. 37, 39 und 45 (nach Köchel), namentlich in dem letzten vom 31. August 1819 schlägt er für das Werk einen neuen Titel vor und zwar: „Thema oder Aufgabe, gesetzt von L. van Beethoven, 40mal verändert und seinem Lehrer gewidmet von dem durchlauchtigsten Verfasser". Im Druck erschienen die Variationen unter dem etwas geänderten Titel, welcher oben angeführt ist[4].

[1] Köchel: 83 neu aufgefundene Originalbriefe L. v. Beethovens an Erzherzog Rudolf. Wien 1865. Nr. 60, 61, 62.

[2] Ein gedrucktes Exemplar der „Aufgabe" befindet sich im Brünner Musikarchiv, und eine Abschrift im Archiv der Ges. d. Musikfr. in Wien.

[3] Vgl. Thayer-Riemann IV, 168, Anm. 1.

[4] Über Rudolfs „Aufgabe" vgl. Th.-Riemann IV, 167f

Beethoven hegte für seinen hohen Schüler eine ungeheuchelte Vorliebe und war bestrebt, den Erzherzog zu weiterem Komponieren anzuregen. In seinem Briefe aus Mödling vom 29. Juli 1819 (Köchel, Nr. 43) schreibt er: „Hier 3 Gedichte, woraus Ew. K. H. vieleicht eines aussuchen könnten in Musik zu setzen. Die Oesterreicher wissen es nun schon, daß Apollo's Geist im Kaiserlichen Stamm neu aufgewacht; ich erhalte überall Bitten etwas zu erhalten". Diese Aneiferung Beethovens ist bei Rudolf nicht ohne Erfolg geblieben. Wir wissen zwar nicht, ob Rudolf einige von den eingesandten Gedichten in Musik gesetzt hat, da ihre Titel nicht namhaft gemacht werden, aber der Erfolg erwies sich in einer anderen Richtung. Bald nach der erwähnten Aufgabe in Variationsform gibt der Erzherzog in Druck: Sonate | für | Piano Forte | und Clarinette | von R. E. H. | dem Grafen Ferdinand Troyer[1] | gewidmett, welche bei S. A. Steiner u. Comp. im Jahre 1822 erschien. (Verl.-Nr. 3240.) Die Sonate hat vier Sätze: 1. Allegro moderato Adur C — 2. Tempo di Menuetto Edur 3/4, Trio Adur 3/4 — 3. Adagio amoll 2/4 — 4. Andantino-Allegretto Adur C. Im Kremsierer Archiv befindet sich:

a) ein gedrucktes Exemplar,

b) ein Konzept der Partitur — autogr.

c) eine Skizze der Partitur — autogr.[2]

Im Jahre 1823 beteiligt sich Rudolf an einem gemeinsamen Werke der österreichischen Komponisten[3] durch eine fugenartige Variation über den Diabellischen Walzer Cdur, welchen Beethoven zum Thema seiner Variationen op. 120 benutzt hat. Von den übrigen Kompositionen des Erzherzogs Rudolf ist jedoch im Druck nichts weiter erschienen. Sie sind nur handschriftlich erhalten und sollen ihren Formen nach im folgenden beschrieben werden.

Es ist schon erwähnt worden, daß in dem Rudolfinischen Nachlaß am häufigsten die Variationsform vorkommt. Im Archiv zu Kremsier sind an Variationswerken von Rudolf vorhanden:

Variationen über das tschechische Volkslied „Já mám koně" („Meine Pferde") für Bassethorn und Klavier, welche aus einer Introduzione Andante Fdur 2/4 — Thema, Allegretto Fdur 2/4 — und 8 Variationen samt Coda in Tempo di Polacca bestehen. Das Thema ist bereits zitiert von P. Nettl (auf S. 97, jedoch in Cdur, statt in Fdur)[4]. Im Kremsierer Archiv ist a) eine autogr. Reinschrift der Partitur und der Solostimme (8 + 4 Bl.), b) ein Konzept der Partitur und der Solostimme mit zahlreichen Bleistiftkorrekturen Beethovens (4 + 1 Bl.). In der Partitur ist stellenweise die Solostimme ausgelassen und bloß die Begleitung komponiert, stellenweise wieder nur die Solostimme ohne Begleitung. Hie und da sind die undurchkomponierten Stellen mit Bleistift ergänzt; auch die dynamischen Zeichen sind durchweg mit Bleistift angegeben. Die siebente Variation und Coda fehlen im Konzept.

[1] Kammerherr Rudolfs, gediegener Klarinettenspieler.

[2] Eine Reinschrift ist im Archiv der Ges. d. Musikfr. vorhanden.

[3] Herausgegeben von Diabelli im „Vaterländischen Künstlerverein" im Juni 1824. Bereits behandelt von H. Rietsch in Österr. Rundschau III, 438. Ein gedrucktes Exemplar im Archiv des Schlosses Kremsier (II A 463).

[3] P. Nettl bezeichnet es irrtümlich für Violine und Klavier. Hierdurch hat er die eigentliche Fdur-Stimmung übersehen; die Klavierbegleitung ist selbstredend auch in Fdur.

c) eine Skizze der Partitur (6 Bl.). Die Introduktion und das Thema sind mit Tinte geschrieben, die Variationen mit Bleistift. d) eine Abschrift der Solostimme mit Bleistiftkorrektur der 8. Variation.

Erzherzog Rudolf hat dieses Werk wahrscheinlich nach 1819 geschrieben, als er schon als Erzbischof in Mähren weilte. Hier mag er auch das Volkslied „Já má koně“ gehört haben[1]. Auf die einheimische Herkunft dieser Variationen zeigt auch das Wasserzeichen des Notenpapiers, auf dem sie geschrieben sind, nämlich „Welhartitz in Böhmen“, während die früheren Kompositionen Rudolfs als Wasserzeichen meistens drei Halbmonde haben, die das aus Wien bezogene Notenpapier kennzeichnen. Wir werden mit der Behauptung nicht weit daneben treffen, daß diese Variationen aus dem Jahre 1823 stammen, und daß die Briefe Beethovens, Nr. 60, 61 und 62 (Köchel) dieses Werk betreffen, wie schon oben erwähnt wurde.

Ferner befinden sich in Kremsier:

Variationen Adur für Klavier zu 4 Händen, welche nach einer „Introduzione“ folgendes Thema in 10 Veränderungen abwandeln:



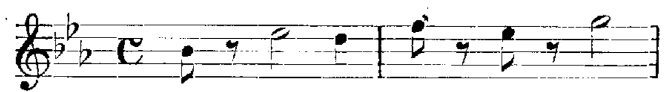
Enthalten ist a) eine autogr. Reinschrift (14 Bl.), b) ein Konzept (12 + 4 Bl.), c) eine Skizze (4 + 4 Bl.) und d) ein Fragment mit der Variation 1—3.

Sieben Variationen für Klavier (2 H.) über das Thema:



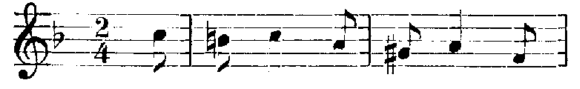
Ein Konzept und eine Skizze (4 + 4 Bl.).

Variationen samt Introduzione Andante und Rondo alla Polacca für Klarinette mit Klavierbegleitung über das Thema:



in 8 Veränderungen. Eine Partitur (autogr. 6 Bl.), eine Skizze (2 Bl.), eine Abschrift (8 Bl.).

Variationen für Klarinette und Klavier. Nach der Introduction lautet das Thema:



welches in 10 Variationen abgewandelt ist. Erhalten ist ein Autograph der Klarinettenstimme (4 Bl.) und eine Bleistiftskizze der Klavierbegleitung mit motivischen Gedanken, die in anderen Kompositionen verwendet sind (36 Bl.).

Zwei Variationswerke für Klarinette und Klavier, von denen das eine in Partitur und einer Klarinettenstimme (2 + 1 Bl. autogr.) erhalten ist und folgendes Thema in 7 Variationen abwandelt:

---

[1] Das Volkslied findet sich bei K. J. Erben: České písně a říkadla. Prag 1886, 2, verm. Aufl. Es stammt aus der Gegend von Klattau (Böhmen) und hat in Mähren eine große Verbreitung gefunden.



Das andere ist im Autograph der Klarinettenstimme (2 Bl.) und in einem Fragmente der Klavierbegleitung (2 Bl.) erhalten. In 8 Variationen und einer Coda wird das folgende Thema verwertet:



Variationen für Violine, Viola, Violoncello, Flöte, Klarinette und Klavier, bestehend aus 5 Variationen über das Thema:



Variation Nr. 1 in amoll, 6/8, für Soloflöte, Var. Nr. 2 in amoll, 6/8, für Soloviola, Var. Nr. 3 in Adur, 3/8, für Soloklarinette, Var. Nr. 4 in Adur, 6/8, für Soloklavier, und Var. Nr. 5 in Cdur, 3/4, für Solocello. Erhalten ist ein Autograph der Partitur (4 Bl.).

Variationen über ein Thema aus der Oper „Zelmira" von Rossini: das berühmte „In tanti palpiti". Fragment einer Orchesterpartitur (7 Bl. autogr.). Das Thema Moderato lautet:

 [1]

In der Kammermusik versuchte sich Erzherzog Rudolf mit einem Trio für Klarinette, Violoncello und Pianoforte in 4 Sätzen: 1. Allegro moderato, Cdur, C — 2. Larghetto con Variazioni. Thema (Bdur, 2/4) vom Prinzen Louis Ferd. von Preußen, aus dem Ottetto — 3. Scherzo. Allegretto, gmoll, 3/4 — 4. Finale, Esdur, 6/8, 2/4. In Kremsier ist vorhanden: a) ein Autograph der Partitur (16 Bl.), b) eine Skizze (5 Bl.) und c) ein Autogr. der Klarinettenstimme aus dem 1. Satze (2 Bl.).

Von Sonatenwerken ist außer der im Druck erschienen Sonate Adur in Kremsier erhalten: Sonate Bdur für Klarinette und Klavier in 4 Sätzen[2]. 1. Adagio-Moderato, Bdur, C — 2. Allegro, Bdur, C — 3. Andante, Fdur, 3/4 — 4. Rondo, Bdur, 2/4. Das Autograph der Klarinetten- und Klavierstimme besteht aus 4 + 12 Bl. Der 4. Satz ist nur in einer Bleistiftskizze flüchtig aufgezeichnet

[1] Im Archiv der Ges. d. Musikfr. befindet sich eine Abschrift für Klavier mit dem Titel: Variationen | für Clavier allein | componiert von | E. H. Rudolph.

Außerdem befindet sich im Archiv der Musikfreunde das Autograph eines Variationswerkes, betitelt: Variationen für PianoForte und Violine über das I. Trio aus dem Quatuor op. 6 vom Prinzen Louis Ferdinand von Preußen. Seinem Andenken gewidmet von Rudolph Erzherzog. (Thema ist in Fdur, 3/4.)

[2] Sämtliche Kompositionen Rudolfs, welche sich in Kremsier befinden, sind undatiert.

und unvollendet. Am Ende der Solostimme ist der Anfang eines Salve Regina in Cdur, C, skizziert.

Sonate fmoll für Violine und Klavier in 3 Sätzen. 1. Allegro, fmoll, C — 2. Scherzo, Fdur, 3/4 — 3. Finale, Allegro assai, fmoll, ₵. (Autogr. Part., 8 Bl.)

Fragment einer Violin-Sonate in Fdur mit Klavierbegleitung (autogr. Part., 10 Bl.).

Fragment einer Sonatine in Bdur für Klarinette und Klavier. Autogr. der Part. (5 Bl.), enthält den Anfang des 1. Satzes[1].

Fragment einer Klavier-Sonate in gmoll (2 Sätze). 1. gmoll, C — 2. Andante, Ddur, 2/4 (Autogr. 4 Bl.). Und Fragment einer Klaviersonate in Ddur (1 Satz, Ddur, C, autogr., 1 Bl.). Auf beigeschlossenen losen Blättern der Klaviersonate in gmoll ist der Anfang der Beethovenschen cmoll-Sinfonie niedergeschrieben.

Die nicht gerade reiche Gruppe der Kammermusikwerke, mit den meist unvollendeten letzten Sätzen, weist darauf hin, daß Erzherzog Rudolf die Sonatenform nicht vollständig beherrschte und daß ihm namentlich die zyklische Form ziemlich fremd blieb. Mit günstigerem Erfolge und auch mit größerer Vorliebe bewegte sich der Erzherzog in den kleinen, beschränkten Formen der Tänze und Märsche. Für großes Orchester schrieb er 12 Ländler samt Coda, welche die Tonarten von Cdur bis Asdur in Quartfortschreitungen, und von Cdur bis Edur in Quintfortschreitungen durchlaufen und mit einer Coda in Esdur enden. Das Autograph der Partitur besteht aus 28 Bl.[2]. Ein anderes Autograph enthält (auf 6 Bl.) 20 Ländler mit Trios aus Ddur für Klavier. Ganz neue Deutsche sind nur in einer Klavierskizze (1 Bl.) erhalten. An älteren Tanzformen komponierte Erzherzog Rudolf drei selbständige Menuette aus Bdur für Klavier (Autogr., 2 Bl.), ein Menuett für Streichquartett aus Bdur (Autogr., 1 Bl.), eine Polacca für Klarinette und Klavier (Autogr., Part., 8 + 10 Bl.) und eine Klavierpolonaise, welche bloß fragmentarisch in einer Skizze (1 Bl.) vorhanden ist. An Märschen schrieb der Erzherzog einen Marsch für ein Soloinstrument und Klavier (Autogr., Part., 4 + 1 Bl.) und zwei Klaviermärsche aus Cdur und Fdur (Autogr., 1 Bl.).

Ferner sind zahlreiche Bruchstücke von Instrumentalkompositionen erhalten, die teils als selbständige Werke behandelt werden können und als solche vielleicht auch gedacht sind, teils aber als Fragmente größerer Werke vorkommen. So ein Adagio con espressione, Desdur, 2/4, für Violine und Klavier in einer autogr. Reinschrift und einer Skizze (4 + 4 Bl.); ein Andante für Klavier aus Cdur, 3/4 (Autogr., 4 Bl.), ein Kanon „O du lieber Augustin" in Gesdur, 3/4, für Klavier (Autogr., 1 Bl.) und zwei Andante für Blasinstrumente. Das eine hat zum Thema:

---

[1] Die ziemlich große Anzahl der Klarinettenwerke legt die Frage nahe, ob Erzherzog Rudolf nicht selbst die Klarinette zu spielen pflegte. Vorläufig läßt sich dies nicht beweisen. Vermutlich sind diese Kompositionen für den Grafen Ferd. Troyer geschrieben, mit welchem der Erzherzog oft gespielt haben mag und welchem auch die im Druck erschienene Sonate Adur gewidmet ist. Vgl. Anm. 1, S. 171.

[2] Im Archiv der Ges. d. Musikfr. befindet sich ein Autogr. Deutscher Tänze, welche mit einem Tanze, der hier als Coda verwendet ist, anfangen.


(Autogr., Part., 2 Bl.),

das zweite:



(Autogr., Part., 2 Bl.)[1].

Ein Allegretto für Klavier in Desdur, 2/4 (Autogr., 1 Bl.), ein Orchester-Rondo (Autogr., Part., 2 Bl.) mit dem Thema:



zwei Rondo für Blasinstrumente aus Bdur (Autogr., Part., 8 + 4 Bl.):



Ein Fragment eines Finales für Blasinstrumente mit vielen Bleistift- und Rotstiftkorrekturen hat zum Thema ein charakteristisches und in Rudolfs Bruchstücken oft vorkommendes Motiv:



Von den übrigen vorhandenen Fragmenten, die ich wie die vorigen in keins der früher angeführten Werke einreihen konnte, erwähne ich: Klavierstücke (Autogr., 13 Bl.), welche unter andern vermutlich den Anfang eines Sonatenwerks (Largo amoll, C — Allegro, Adur, C) enthalten, 4 Orchesterstücke (Autogr., Part., 17 Bl.), ein Fragment in Cdur für Violine und Klavier (Autogr., Part., 6 Bl.) und 4 Stücke für Blasinstrumente (Autogr., Part., 9 Bl.), von denen das erste als Fuga-Largo, Ddur, C für Oboe, Klarinette, Corno und Fagotto angelegt ist.

Endlich sollen die Vokalwerke des Erzherzogs angeführt werden. Eines von ihnen ist bereits behandelt und vollständig zitiert von P. Nettl auf S. 98f. Es ist der Dankkanon auf Beethovens Neujahrsgratulation vom Jahre 1820 (Autogr., Part., 1 Bl.). Eine andere Komposition, die ebenfalls Beethoven betrifft, ist die Arie La Partenza, Canzonetta di Metastasio für Baß und Klavier (Autogr., Part. und eine Bleistiftskizze, 4 + 1 Bl.)[2].

---

[1] Das Thema ist identisch mit dem des Schlußsatzes von Mozarts Sonate für vierh. Klavier, K.-V. Nr. 497 (Anm. d. Schriftl.).

[2] Eine autogr. Reinschrift befindet sich im Archiv d. Musikfr. Der Text stammt aus dem Jahre 1746. Vgl. Opere del Signor Abate Pietro Metastasio. V. Teil. Canzonetta V. London 1784, S. 269.



An mancherlei Stellen sind Bleistiftkorrekturen Beethovens, und am Ende der Arie ist das Thema aus der „Aufgabe: O Hoffnung, o Hoffnung" verzeichnet. Also dürfte die Arie im Jahre 1818 gleichzeitig mit der Aufgabe komponiert worden sein. Merkwürdig ist auch, daß Erzherzog Rudolf hier einen Text wählte, welchen Beethoven schon einige Jahre früher in Musik gesetzt hatte. Beethovens Werk über den Metastasischen Text erschien bei J. Traeg im Juni 1803 (nach Nottebohm). Die übrigen Vokalkompositionen Rudolfs, welche sich in Kremsier befinden, sind[1]: Romanzen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (Autogr., Part., 14 Bl.): „Wenn in des Abends letztem Scheine", Esdur, C — „De la mère la plus tendre je vais . . .", Adur, 2/4 — „Wenn sich zwei Liebende scheiden", Adur, C — „Charles de France ou amour et gloir", Cdur, 3/8 — „Je vous salue, o lieux charmans". Paroles de M. de Florian. Fdur, C (samt einer Skizze, 4 Bl.). Duetten für 2 Singstimmen mit Klavierbegleitung: „Ich denke Dein" (Part., Skizze, 8 Bl.):



„Adieux ma douce amie", Adur, ₵ (Part. und Skizze, 4 + 9 Bl) und „Robert und Amazone", Hdur, 2/4 (Part., 4 Bl.). Auch der Kirchenmusik blieb Erzherzog Rudolf nicht fern, wie kleine Bruchstücke beweisen. Ein vollendetes Werk dieser Art ging jedoch aus seiner Hand nicht hervor. Im Archiv zu Kremsier befinden sich Bruchstücke eines Requiem aus c moll (Skizze der Vokalpart., 12 Bl.), eines Tedeum (Fragment einer Vocalpart., 1 Bl.), und Bleistiftskizzen eines Resurrexit und Libera me Domine.

Außerdem ist im Kremsierer Archiv eine Menge von Skizzen und Bruchstücken (40 + 94 Bl.) aller Arten der Kompositionstechnik und Kompositionsformen vorhanden, über deren Zugehörigkeit vorläufig kein klares Bild zu gewinnen ist, und die deshalb als Membra disjecta behandelt werden müssen. Aber für die Erkenntnis des Harmoniegefühls ihres Autors, für die Wahl der Motive und ihre Bearbeitung bedeuten sie eine reiche Quelle.

Beethoven war seinem Schüler, Freund und Beschützer aufrichtig in tiefer Ergebenheit zugetan und trotz mancher unmutigen Äußerung hat er den Erzherzog innerlich sehr verehrt. In seinem Briefe vom 3. April 1820 (Nohl, Br. B., Nr. 229) bittet er den Erzherzog, einigen Nachrichten über ihn, „welche man geklatsche nennen kann, kein Gehör zu verleihen" und fährt fort: „Wenn J. K. H. mich einer ihrer werthen gegenstände nennen, so kann ich zuversichtlich sagen, daß J. K. H. einer,

---

[1] Die Autoren der Texte sind meistens nicht angeführt.

[2] Der enge Zusammenhang dieses Motivs mit dem Vokalmotiv „Lebe wohl" aus der Sonate op. 81 von Beethoven ist leicht ersichtlich. Man könnte annehmen, daß Beethoven sein Lebewohl-Motiv vom Erzherzog Rudolf übernahm, was aber schwerlich zutrifft; eher mag der Erzherzog dies Motiv aus der Beethovenschen Sonate übernommen haben.

der mir werthesten gegenständen im Universum sind, bin ich auch kein Hofmann, so glaube ich, daß J. K. H. mich haben so kennen gelernt, daß nicht bloßes kaltes interesse meine Sache ist, sondern wahre innige Anhänglichkeit mich allzeit an Höchstdieselben gefesselt und beseelt hatte". Beethoven ist im Grunde seines Herzens dem Erzherzog treu und dankbar geblieben, und hatte auch keine Ursache, undankbar zu sein. Erzherzog Rudolf unterstützte ihn materiell und war ihm auch in anderer Hinsicht vielseitig behilflich. Beethoven fand in der erzherzoglichen Bibliothek einen sicheren Aufbewahrungsort für seine Kompositionen, welche ihm dabei jederzeit zur Verfügung standen, und dem Erzherzog ist es zu verdanken, daß manche Beethovenhandschrift nicht verloren gegangen ist. Mit vollem Vertrauen überreichte ihm Beethoven alle seine neuen Werke, über welche ein sorgfältig verfaßtes alphabetisches Register mit etlichen Vorbemerkungen (Mskr., 5 Bl.) im Archiv zu Kremsier aus dem Rudolfinischen Nachlaß erhalten ist. Wie eifrig der Erzherzog für seine Musikbibliothek sorgte, zeigen auch andere Kataloge, welche in Kremsier vorhanden sind. So ein Register | über die | Musikalien-Sammlung | welche | von Seiner König. Hoheit | dem | Erzherzoge Rudolph | im dreyzehnten Jahr Ihres Alters, im Jahre 1801 angefangen und | worüber gegenwärtiges Register im Julius 1806 entworfen wurde (Mskr., 104 Bl.). Das Register ist alphabetisch nach den Autoren geordnet; bei gedruckten Werken ist der Verleger angezeigt, bei Manuskripten steht Datum und Beginn des Hauptthemas. Ein anderes Register der Partituren | und | Clavierauszüge (Mskr., 18 Bl.) hat auf Fol. 1 die Anmerkung: Bis den 17.ten April 1816 war die Anzahl der in der Musikalien-Sammlung S. K. K. Hoheit des Erzherzogs Rudolf befindlichen, und hier in alphabetischer Ordnung angeführten Opern, Cantaten, Ballette auf mehr als 450 Bände angewachsen". Über die Aufbewahrung der Musikalien gibt Aufschluß ein Verteiler, nach dem die Einreihung der Musikalien in der Bibliothek durchgeführt war (Mskr., 12 Bl.). In alphabetischer Ordnung der Autornamen sind hier die Musikalien nach dem Etagenfache, in dem sie aufzufinden sind, katalogisiert. Auf dem ersten Blatte ist eine anonyme Widmungsadresse für den Prinzen mit dem Datum 17. April 1817, Wien. Ein separates alphabetisches Register wurde im Februar 1818 für Gesamtwerke und Zeitschriften angelegt (Mskr., 48 Bl. gebunden). Außerdem sind noch separate Register der Musikstücke für Clavier und Harfe (Mskr., 6 + 12 Bl.) vorhanden.

Aus den Schriftstücken, welche dem Rudolfinischein Nachlaß in Kremsier beigelegt sind, erwähne ich: anonyme Notizen über die Musikalien-Sammlung des Kaisers Leopold[1], 6 Briefe von Joh. Kneißel, Chorgeiger bei den P. P. Minoritten in der Alstergasse und Bratschisten des Fürsten von Grassalkowitz in Wien — an Zips, Kammerdiener des Erzherzogs Rudolf in Olmütz aus den Jahren 1820—1823. Verhandlungen über die Bestellung der Musikalien für Violon, Violoncello und Contrabaß vom Geigenmacher Hündler in Wien für Erzherzog Rudolf[2]; zwei Quittungen Joh. Kneißels beweisen die Zahlung der Beträge für eingesandte Musi-

[1] Vgl. P. Nettl, a. a. O., S. 98.

[2] U. a. empfiehlt J. Kneißel anzukaufen: ein Concerto in Es von Anton Hoffmeister für Contrabaß und Orchester, Violonkonzerte von Pleyel, Sonaten von Mozart und Pleyel; außerdem erwähnt er eine große Sammlung alter Sonaten, die er am Chore bei den P. P. Minoritten aufgefunden habe und welche er dem Erzherzog zusenden werde.

Bücherschau

Aber, Adolf. Die Musik im Schauspiel. Geschichtliches und Ästhetisches. 176 S. Leipzig 1926, Max Beck.

Wie schade, daß die laufende Darstellung der historischen Entwicklung immer wieder unterbrochen wird von gewiß fleißig ersammelten, doch herzlich langweiligen, weil toten Aufzählungen von Schauspielmusiken zu den betreffenden Werken. Fast die Hälfte des Buches verscherzt sich so das Interesse des Lesers. Ein Zitat aus Lessings Dramaturgie füllt volle 9 Seiten. Eine Reihe sprachlicher Unebenheiten und Saloppheiten (S. 10, 11, 13, 70, 120, 130 usw.) sowie Druckfehler (S. 59, 155, 130, 170 usw.) machen die Lektüre nicht gerade erquicklicher. Was Aber S. 127 über den musikalischen Gehalt von Goethes Sprache schreibt, hat vor Jahren Gundolf sehr viel besser formuliert; Ansichten wie die über die musikalischen Pflichten des Regisseurs einer Faust- oder Shakespeare-Inszenierung (S. 121 bzw. 71) und über Shakespeares Musikalität (S. 53) sind anfechtbar. — An kaum einer Stelle wird eigentlich Wesentliches und Tiefstes gesagt; überall bleibt man innerlich hungrig und leer. Eine einheitliche Problemstellung fehlt. Einmal, S. 150, wird sie angedeutet. Die Frage: wie steht die und die Zeit zur Schauspielmusik? hätte Fundament und Leitfaden der Disposition sein müssen. Da das fehlt, erhalten wir nur winzige Bruchstücke an wirklich tragfähigen Ergebnissen und diese noch, wie gesagt, in einer Darbietung, in der sie von nutzlosem Ballast vollständig erdrückt werden. Hans Költzsch.

(Anonym.) Dom Guéranger Abbé de Solesmes. Par un Moine Bénédictin de la Congrégation de France. 2 voll. 8°, IV, 450 u. 460 S. Paris [1926], Plon-Nourrit & Cie. und Maison Alfred Mame & fils.

Arconada, M. En torno a Debussy. 8°. Madrid 1926, Selbstverl. 5 Pes.

Bach-Jahrbuch. Hrsg. von Arnold Schering. Jg. 22. 1925. (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Vereinsj. 26, 3.) 8°, III, 139 S. Leipzig [1926], Breitkopf & Härtel. 6 Rm.

Barilli, B. Il sorcio nel violino. 8°. Mailand 1926, Bottega di Poesia. 10 L.

Bartók, Bela. Das ungarische Volkslied, Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien. 320 Melodien, 236 S. Berlin u. Leipzig, de Gruyter u. Co.

Das Ungarische Institut der Universität Berlin (Prof. R. Gragger), dessen zielbewußte Arbeit man bewundern muß legt als 2 Band seiner „Ungarischen Bibliothek" diesen stattlichen Band vor. Es sei bemerkt, daß auch die vierteljährlich erscheinenden „Ungarischen Jahrbücher" ab und zu wertvolle musikalische Abhandlungen bringen.

Es ist ein bemerkenswertes Zeichen der Zeit, daß schaffende Musiker sich der eigenen Volksmusik zuwenden und aus ihr starke Kräfte für das eigene Schaffen saugen. Bela Bartók ist in seinen blutvollen Kompositionen (das Adjektiv nicht schmückend, sondern als Stilmerkmal gemeint) das überzeugendste Beispiel. Daß er es aber vermag, sich mit solcher Sachlichkeit und Gründlichkeit auch wissenschaftlich damit auseinanderzusetzen, das läßt hier ebenso staunen wie bei seiner Arbeit in den Sammelbänden für vergleichende Musikwissenschaft.

Die ausführliche Einleitung führt zu wichtigen Ergebnissen, die auch für die deutsche Volksliedforschung von Bedeutung sein dürften. Zunächst erscheint mit die ständische Begrenzung für die Durchführung der Systematik entscheidend. „Unter Bauernmusik im weiteren Sinne verstehen wir die Gesamtheit derjenigen Melodien welche in der Bauernklasse irgendeines Volkes in mehr oder minder großer zeitlicher und räumlicher Ausdehnung als ein spontaner Ausdruck des musikalischen Gefühls fortleben oder irgendwann fortgelebt haben." Die Systematisierung folgt der Anordnungsweise des finnischen Folkloristen Ilmari Krohn. In der ungarischen Bauernmusik, deren Gebiet genau bezeichnet wird, stellt Bartók zwei Stile fest, einen alten und einen neuen. Charakteristisch für die Melodien des alten ist u. a. die pentatonische Tonleiter und die nichtarchitektonische Struktur (etwa a b c d oder a b b c). Es ist ein Bau, der jedenfalls von der späteren sog. Liedform verschieden ist und den Schluß zuläßt, „daß einst alle Melodien auf eine einzige viermal wiederholte Textzeile gesungen wurden". An diesem Melodiematerial (nicht mehr am „neuen"

Stil) sind deutlich musikdialektische Abweichungen für die Teile des ungarischen Sprachgebiets festzustellen. Daß die Besprechung nur Melodien der eigentlichen, an keine besondere Gelegenheit gebundenen Lieder (zu lyrischen und Balladentexten) und die mit ihnen verwandten Tanzmelodien heranzieht, ist eine methodisch wohl begründete Beschränkung. Doch bedauert man beim Lesen, daß man von Kategorien wie den Totenklagen und den Kinderspielen und Reigenliedern die ungarischen Publikationen eben doch nicht zur Hand hat. Sehr einleuchtend sind die rhythmischen Ausführungen. Als Entwicklungsstufen des Rhythmus werden nachgewiesen: Tempo giusto (straffer)-Rhythmus, Parlando rubato-Rhythmus (der Melodierhythmus paßt sich dem Textrhythmus an), endlich Tempo giusto-Rhythmus, welcher durch Straffung des rubato Vortrages entstand.

Für den „neuen Stil" werden einige bedeutsame Eigenschaften des Vortrages angeführt: Brustton, stark rhythmischer Vortrag außer wenn eine einzelne Person vorsingt, plötzliche Änderung der Tonhöhe um eine Oktave, falls ein Ton den Singenden zu hoch oder zu tief liegt. Das ist für die Übertragung wichtig. Die revolutionäre Geschmackswandlung zum neuen Stil, die sich nicht nur auf ungarisches Sprachgebiet beschränkt, ist sodann musikalisch aufgezeigt. Die bedeutsamsten Merkmale sind geschlossene Struktur (Liedform), Dur und Moll; vom alten Stil stammen die isometrische Strophenstruktur und die häufigen pentatonischen Wendungen. Über die soziologischen und geistesgeschichtlichen Wurzeln dieses Wandels wird der Verfasser wohl an anderer Stelle berichten.

Die dritte gemischte Melodienklasse ist nur auf Grund ihrer negativen Eigenschaften zusammengestellt; sie besteht aus heterogenen Elementen ohne einheitlichen Stil. Überraschend ist die Feststellung, daß die sog. ungarische Tonleiter in der ungarischen Bauernmusik gänzlich unbekannt ist. Den Liedertexten ist eine entsprechende deutsche Übersetzung von Hedwig Lüdecke beigegeben. — Alles in allem muß das Buch als ein geradezu vorbildliches Quellenwerk musikalischer Volkskunde bezeichnet werden. Möchte es doch schon so weit sein, daß auch die deutsche „Bauernmusik" in solcher Synematik erforscht vorläge. Ich glaube, daß dabei jedenfalls festzustellen wäre, daß auch die deutsche Bauernmusik zwei Stile hat, einen älteren, dem etwa das Liedgut der Volksbräuche, alter epischer Lieder, der alten Kinderlieder zuzusprechen wäre. Ref. verweist auf seinen Aufsatz in Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (1925, Heft 4), wo die Bedeutung der Pentatonik, der einheitlichen Zeilenmelodie festgestellt und eine Untersuchung des Rhythmischen wenigstens angebahnt wurde. Der neue Stil (tonale Harmonik, Dur und Moll) läge etwa im Schnadahüpfl (vgl. E. Rotters Untersuchungen), in Spuren auch im Ländler und „Deutschen" vor. Hier sind Wege zur musikalischen Erforschung unseres eigenen Volkstums, die an dem Werke Bartóks ihre Richtung erhalten können, freilich seine doppelte Feststellung, daß die Melodien alten Stils in diesen Merkmalen und ebenso auch der neue Stil spezifisch ungarische Schöpfungen seien, in manchem entkräften würden. Die Geschlossenheit des alten wie des neuen Stils freilich scheint im ungarischen Bauerntum einzigartig zu sein und gewiß auch von starkem Einfluß auf andere Volkstümer. Das „entschieden Rassemäßige" aber wird in noch subtileren Unterscheidungen gefaßt werden können. J. Müller-Blattau.

Bernardi, G. G. Armonia. Con prefazione di M. E. Bossi. 8°. Mailand 1926, U. Hoepli.

Van den Borren, Charles. The Aestetic Value of the English Madrigal. (S.-A. aus den „Proceedings of the Musical Association" Session LII.) S. 53—69. London 1926.

Van den Borren, Charles. En quelle année Roland de Lassus est-il né? (S.-A. aus dem Bulletin de l'Union musicologique.) Im Haag 1926.

Borriello, A. Il Re Orso di Arrigo Boito. Con una lettera di Benedetto Croce. 8°. Mailand 1926, Albrighi, Segati & C.

Böttcher, Georg. Der Chorleiter als Orchesterdirigent. 8°, 29 S. Leipzig [1926], Carl Merseburger. 1.50 Rm.

Brücker, Fritz. Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur. Gießener Beiträge zur romanischen Philologie, hrsg. v. D. Behrens. Heft 19. 81 S. Gießen [1926], Selbstverlag des romanischen Seminars. 3 Rm.

Das Schriftchen stellt eine willkommene Bereicherung unserer Kenntnis der mittelalterlichen, bis etwa zum Jahre 1500 in französischem und provenzalischem Sprachgebiet vorkommenden Blasinstrumente dar. Es ergänzt das, was uns aus Miniaturen über Instrumente durch die

Veröffentlichungen von Beck, Gastoué u. a. bekannt geworden ist und kann gewissermaßen als ein Gegenstück zu der Gießener Dissertation von Schad, Musik und Musikausdrücke in der mittelenglischen Literatur, Gießen (1911) gelten.

Der Verfasser bespricht zunächst die Bezeichnungen für die Hörner und trompetenartigen Instrumente, um dann auf die verschiedenen Pfeifeninstrumente unter Einschluß der Orgel überzugehen und in einem Anhang mit einer chronologischen, nach Gesellschaftsschichten geordneten Aufzählung und Zusammenstellung von Instrumenten, die nach Angabe der Texte zusammengespielt wurden, zu schließen. Zu einigen Instrumentenbezeichnungen sind Zeichnungen hinzugesetzt worden, die allerdings recht primitiv anmuten, wo der Verfasser sie doch wohl leicht durch anschaulichere Darstellungen hätte ersetzen können; bedauerlich ist auch, daß der Verfasser die aus Miniaturen bekannt gewordenen Instrumente in keiner Weise mit den aus den Texten gewonnenen Benennungen und Beschreibungen in Beziehung gebracht hat. Die Anschaulichkeit hätte dadurch sicher nur gewinnen können.

Die Schrift führt den Leser geschickt durch die Reichhaltigkeit der Instrumentenbezeichnungen hindurch, versucht Klarheit über die unter den verschiedenen Benennungen auftretenden Spielarten der Hörner und Trompeten zu verbreiten, wobei Herstellungsmaterial, Herkunft, Größe und Konstruktion wertvolle Anhaltspunkte abgeben. Der textliche Zusammenhang, in dem das Instrument genannt wird, gibt in vielen Fällen ein Mittel an die Hand, Näheres über Wesen und Eigenart der einzelnen Instrumente zu erfahren. Allerdings ist es dem Verfasser nicht gelungen, alles restlos zu klären. Es gibt immer noch eine Reihe von Instrumenten, wie z. B. graile, busine, tröine, über deren Gestalt und Beschaffenheit nichts Genaueres bekannt geworden ist, wo man über Vermutungen nicht hinweg kommt.

Reichhaltig ist die Reihe der Pfeifeninstrumente, bei denen jedoch infolge der Dürftigkeit der Angaben der Texte von einer Gruppierung im einzelnen Abstand genommen wurde. Immerhin sind der Schalmei und dem Dudelsack besondere Abschnitte gewidmet. Letzterer spielt ja bekanntlich eine besonders wichtige Rolle dadurch, daß er gewissermaßen zur Mehrstimmigkeit herausforderte. Interessant ist das „Wachsen" des Instruments zu verfolgen, bis im Laufe des 13. Jahrhunderts der „grant bourdon", die Brummstimme, hinzutritt. Der Verfasser hätte hier erwähnen können, daß man mit „bourdon" die Brummstimme überhaupt, d. h. ganz allgemein, auch bei Saiteninstrumenten, die Baßstimme bezeichnete, wie aus der Stelle des Hieronymus de Moravia, der um 1250 schrieb: *Secunda (que est prima in viella), que bordunus est aliarum, D solum facit; que quidem, eo quod extra corpus vielle, id est a latere, affixa sit, applicationes digitorum evadit* (vgl. Coussemaker, Script. I, 153) hervorgeht.

Der „museo Thieris", S. 50 ist auch sonst noch bekannt. Ich verweise auf den Anfang von Rayn. 1084, der wie folgt lautet; Chascun chante de Thieris et de son bordon . . ., worauf, ähnlich wie in dem von Brücker angeführten Lied Rayn. 1363, der Refrain eine Nachahmung der bourdon-Stimme bringt, nämlich: Bon, bon, bon, bon va burelidon | Par les sains Deu au cordon! J'ain plaixant camusette.

Der Orgel ist dann ein kleiner abschließender Abschnitt gewidmet, der wohl etwas ausführlicher gedacht werden könnte.

Die dankeswerten Zusammenstellungen im Anhang geben uns ein Bild davon, wie wir uns das Ensemblespiel im Mittelalter vorzustellen haben. F. Gennrich.

v. Bülow, Marie. Hans v. Bülow in Leben und Wort. Stuttgart 1925, J. Engelhorns Nachf.

Die Verfasserin, Hans v. Bülows zweite Gattin, hat ihren bleibenden Verdiensten, die sie sich durch die Herausgabe der Bülowschen Schriften und Briefe erworben hat, nun mit dieser selbständigen Biographie ein neues, und nicht geringes, hinzugefügt. Die Bülow-Biographik ist bislang immer noch zu sehr vom Wagnerschrifttum überschattet und zurückgedrängt — fast möchte man sagen unterbunden — worden. Wir begrüßen daher die vorliegende Schrift, die durch ihre Konzentration, die Schlichtheit und die Sachlichkeit der Darstellung sich schon unsere Sympathie zu sichern weiß, besonders herzlich, begrüßen sie insbesondere auch als Gegenstück zu Du-Moulin-Eckarts zu sehr von Parteiinteressen diktiertem Bülow-Buche. Daß Marie v. Bülow zudem noch bisher unbekanntes Material, vornehmlich die Beziehungen Wagners zu Cosima betreffend, verwertet, ist gerade hier im Interesse der Klarheit und Objektivität sehr willkommen. Sehr geschickt ausgewählt ist der Teil „Hans v. Bülow im eigenen Wort", der uns Wesen und Anschauungen

des Meisters unmittelbar lebendig werden läßt; das Material für diese kurzen und treffenden Auszüge ist gewonnen aus mündlicher Überlieferung, Schriften und Briefen Bülows (auch hier findet sich manches Unbekannte), sowie aus Pfeiffers „Studien bei Hans v. Bülow" und Vienna da Mottas Nachtrag hierzu.

Die endgültige, wissenschaftlich erschöpfende Bülow-Biographie bleibt allerdings immer noch zu schreiben, zu ihren Grundlagen wird dies Büchlein mit gehören, dem wir über den Kreis der historisch Interessierten hinaus weiteste Verbreitung wünschen möchten, damit es an seinem Teil dazu beitrage, den Geist des großen Idealisten Bülow in unserer Zeit lebendig zu erhalten.

Ludwig K. Mayer.

Checchi, E. Verdi. 8°. Mailand 1926, Barbera. 8 L.

Chiereghin, S. Sintesi di Storia della musica. 8°. Mailand 1926, L'Eroica.

Cimbro, Attilio. Riccardo Strauss: I Poemi sinfonici. kl. 8°. Mailand 1926, Bottega di Poesia.

Cinquante ans de musique française de 1874—1925. Sous la direction de L. Robozinski. Tome I — par Louis Laloy, Henry Malherbe, Jacques Brindejont-Offenbach, et Emile Vuillermoz. 2°, XVI, 396 S. Paris 1925, Les Editions Musicales de la Librairie de France.

Cœuroy, André. Weber. Paris 1925, Felix Alcan.

Es ist nicht das erste Buch über Weber, das ein Franzose geschrieben hat — schon der rührige Georges Servières gab 1905 eine reich illustrierte, knappe und flotte „biographie critique" des Meisters heraus —, und, so muß man nach J. Kapps etwas sorgloser jüngster Leistung hinzufügen, es ist auch nicht das erste beste Buch, das André Cœuroy, als „vergleichender" Musikforscher dem geistigen Europa bestens bekannt, seinen Landsleuten vorsetzt. Anlage, Aufbau und Stil seiner bei aller Kürze doch „erschöpfenden" Darstellung zeichnen sich durch Klarheit und geläuterten Geschmack aus. Eigentlich neue Forschungsergebnisse werden nicht geboten, aber Webers Leben, sein Einfluß aufs 19. Jahrhundert rücken ins richtige Licht. E. Kroll.

Della Corte, Andrea. Antologia della Storia della Musica. 8°. Turin 1926, G. B. Paravia. 36 L.

Della Corte, Andrea. Disegno storico dell'arte musicale. 8°. Turin 1926, G. B. Paravia. 14 L.

14. Deutsches Bachfest. Vom 30. Sept. bis 3. Okt. 1926 in Berlin. Bach-Fest-Buch. gr. 8°, 54 S. Neue Bachgesellschaft E. V., Sitz Leipzig. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 1.20 Rm.

Fausset, Hugh l'Anson. Samuel Taylor Coleridge. 8°. New York 1926, Harcourt. 3.50 $.

Festschrift zur Albert Lortzing-Feier. Detmold, 30. Okt. bis 3. Nov. 1926. Aus Anlaß des 125. Geburtstages Albert Lortzings am 23. Okt. 1926 und der 100. Wiederkehr des Tages, an welchem Lortzing in Detmold eintraf. 8°, 52 S. Im Auftr. d. Arbeitsausschusses hrsg. von Studienrat W. Schramm, Kirchenmusikdirektor.

(Das Heftchen enthält u. a. einen Beitrag von Georg Richard Kruse über „Lortzings Wirken und Schaffen in Detmold" — besonders köstlich die Darstellung des Verhältnisses Lortzing—Grabbe —, sowie von W. Schramm „Aus Albert Lortzings Detmolder Privatleben" und Aug. Weweler „Albert Lortzings Bestimmung".)

Gatti, C. Il Teatro alla Scala Rinnovato: Le prime quattro stagioni. 8°, 280 S. Mailand 1926, Fratelli Treves.

George, André. Arthur Honegger. (Collection de la Musique moderne, sous la direction d'André Cœuroy.) 8°. Paris 1926, Claude Aveline.

Jahrbuch für Musik- und Gesang-Unterricht. Vortragskunst—Tanz—Körpererziehung. 1. 1926. 16°. 30, 72, 38, 6. 8, 8, 14, 44 S. Berlin-Charlottenburg [1926], H. Mittelbach. 1 Rm.

Jaques-Dalcroze, Emile. Préparations pour une méthode de solfège rythmique vocal basée sur l'expérience des sensations de durée et de dynamisme et sur une éducation

des centres nerveux. Premier fascicule. 8⁰, IV 94 S. Lausanne, Jobin, u. Paris, Rouart-Lerolle, 1925.

Kapp, Julius, und Hans **Jachmann.** Richard Wagner und seine erste „Elisabeth" Johanna Jachmann-Wagner. Ein neuer Beitrag z. Wagnerforschung. gr. 8⁰, 237 S. Berlin [1926], Dom-Verlag. 8 Rm.

Katschthaler, Cardinale. Storia della musica sacra. 6ª ed. migliorata. 8⁰. Mailand 1926, Sten. 12 L.

Macchi, G. Beethoven e le sue nove sinfonie. 8⁰. Mailand 1926, ed. Libreria Editrice Milanese. 5 L.

Minotti, Giovanni. Die Enträtselung des Schumannschen Sphinx-Geheimnisses. gr. 8⁰, 8 S. Leipzig [1926], L. Doblinger. —.75 Rm.

Monaldi, Gino. Verdi. 2ª edizione. 8⁰. Turin 1926, Fratelli Bocca. 18 L.

Mozart, W. A. Epistolario. A cura di A. Albertini. 8⁰. Turin 1926, Bocca. 25 L.

Mozart, W. A. Epistolario scelto et trad. a cura di B. Ziliotto. kl. 8⁰, Mailand 1926, Bottega di Poesia. 20 L.

Norlén, Gunnar. Joseph Haydn. 8⁰. Uppsala 1926, Lindblads förlag. 6.75 Kr.

Perrachio, Luigi. G. S. Bach. Il Clavicembalo ben temperato. 8⁰. Mailand 1926, Bottega di Poesia.

Peters, Jllo. Die Grundlagen der Musik. Einführung in ihre mathematisch-physikalischen und physiolog.-psychologischen Bedingungen. 8⁰, VIII, 156 S. Leipzig 1927, B. G. Teubner. 7.60 Rm.

Prota Giurleo, U. Alessandro Scarlatti „il Palermitano". 8⁰. Neapel 1926, Selbstverlag.

Radicciotti, Giuseppe. Spontini a Berlino. 8⁰. Ist. Marchigiano di Scienza, Lettere ed Arti.

Raymond, Maude. The Life of Jenny Lind, briefly told by her daughter. Mrs. R. M., V. B. E. 8⁰. London 1926, Cassell. 10/6 sh.

Renda, Vittorio. Appunti di Musica. 8⁰. Turin 1926, G. B. Paravia. 12 L.

Ricci, V. Il Pianista. Pensieri, giudizi e consigli di eminenti scrittori. kl. 8⁰. Mailand 1926, U. Hoepli.

Rihouet, Yvonne. L'eurythmie. 8⁰. Paris 1926, Editions de la Science Spirituelle.

Roedemeyer, Friedrich Karl. Vom Wesen des Sprech-Chores. 8⁰, 112 S. Augsburg 1926, Bärenreiter-Verlag. 3 Rm.

Rolandi, U. Il librettista del „Matrimonio segreto": Giovanni Bertati. 8⁰. Triest 1926, C. Reali. 6 L.

Schiedermair, Ludwig. Der junge Beethoven. Mit 20 Kupfertafeln und 3 Faksimilebeilagen. gr. 8⁰, XXIII u. 487 S. Leipzig, Quelle & Meyer.

Seit langem machte sich das Bedürfnis fühlbar nach einer Untersuchung über den jungen Beethoven, nun liegt sie in dem Buch von Schiedermair vor, vollständiger und schöner nach Inhalt, Form und Ausstattung, als man es sich zu wünschen gewagt hatte. Das Werk war von den Umständen begünstigt; dem in Bonn bekanntlich als Professor der Musikwissenschaft wirkenden Verfasser waren alle Quellen zugänglich und er ist mit dem Milieu vertraut. Wahr ist es, wenn er sagt, daß man dem jungen Beethoven bisher noch nicht gerecht geworden sei. Von ihm weiß das große Publikum, das den Thayer nicht liest, nichts oder im besten Fall ein paar Anekdoten von fragwürdigem Wert. Ohne Zweifel hätte sich das Bild Beethovens von Anfang an anders dargestellt, wenn Wegeler seinen Plan, eine Biographie zu verfassen — er hatte sich hierzu mit Schindler vereinigen wollen — ausgeführt hätte. Was er in seinen Erinnerungen von der Jugend Beethovens erzählt, ist das wertvollste für diese Periode und mit Recht stellt Schiedermair die Fischerschen Aufzeichnungen in den zweiten Rang. Daß Schindler, der erst in der späteren Lebenszeit mit Beethoven zusammentraf, über die Bonner Zeit nicht viel zu berichten weiß, kann man ihm nicht verargen.

Thayer war es bekanntlich, der diese zum erstenmal auf Grund umfänglichen Quellenstudiums zur Darstellung brachte, was das Äußere anbelangt gleich in beinahe erschöpfender Weise. Schiedermair läßt Thayer alle Gerechtigkeit widerfahren und in rein biographischer Hinsicht kommt er nur wenig über ihn hinaus. Die Erschließung des Hausarchivs des zu seiner Zeit allmächtigen Ministers Belderbusch, das an sich von Bedeutung ist, soll für die Familie Beethoven kaum nennenswerten Aufschluß geboten haben, und die Briefe des englischen Gesandten George Cresener enthalten überhaupt nichts darauf bezügliches. Trotz alledem, Schiedermair hat, wir dürfen das betonen, mancherlei kleine Verbesserungen an der Darstellung von Thayer anbringen können. Schöner wäre es gewesen, wenn er die Auseinandersetzungen mit seinem Vorgänger, statt sie in den Text zu setzen, in die Anmerkungen verwiesen hätte. Sein Bild ist reicher und voller, farbengesättigter möchte ich sagen, verhält sich wie ein Gemälde zu der Zeichnung Thayers. Was man vom biographischen Teil erwarten darf, ergibt sich schon aus den Kapitelüberschriften: Kurköln, die Residenz, Hofkapelle, Hofbühne, Gesellschaftsmusik, zeitgenössische Mitteilungen über das Bonner Musikleben, die Familie van Beethoven, Familiendokumente, die Kinderjahre, Neefe, im kurfürstlichen Hofdienst, der Freundeskreis, die Wiener Reise die Familienkatastrophe, Eleonore von Breuning, die letzten Bonner Jahre, Abschied, Stamm- und Reisebuchblätter.

Schiedermair gibt dem Vater Johann eine bessere Note, als er sie bisher bekommen, er glaubt nicht, daß er absichtlich das Geburtsdatum des Sohnes gefälscht habe. Ein kleiner Flecken, der an der Person des Grafen Waldstein haftet, wird ebenfalls abgewaschen; er soll sich nicht selbst als Autor des von Beethoven komponierten Ritterballetts ausgegeben haben. Ganz besonders zeichnet sich die Darstellung Schiedermairs aus durch die Milieuschilderung, namentlich die musikalische Umgebung wird lebendig vor unsern Augen und was über sie beigebracht wird, ist wertvoll nicht nur für Beethoven, sondern für die Musikgeschichte im allgemeinen. Ein kleiner Spezialwunsch des Referenten sei hier einzuschieben erlaubt: Es wäre interessant zu erfahren, ob zu Beethovens Zeiten in Bonn schon Pianofortes im Gebrauch waren. Auf den Titeln seiner gedruckten Kompositionen steht „Clavecin“; aber beispielsweise schon das von Friedlaender neu herausgegebene Rondo aus Boßlers „Blumenlese“ läßt auf das Pianoforte schließen.

Schätzenswert sind die sorgfältig in Kupferdruck ausgeführten Illustrationen. Wer würde sich nicht freuen, ein Bildnis der Eleonore von Breuning kennen zu lernen, oder dasjenige des Kurfürsten Maximilian Franz, der nicht nur in Beethovens, sondern auch im Leben Mozarts eine Rolle gespielt. Reizvoll wirken verschiedene Bonner Ansichten. Unschön und weil überflüssig, in Zukunft besser wegzulassen sind die Schriftaufdrucke „Tafel Nr. soundso viel usw.“ am Kopf der an sich so schönen Bilder.

Wenn schon der biographische Teil eine Fülle des Stoffes bietet und selbständigen Wert hat, so ist doch der musikalische noch wichtiger, und ausschlaggebend die Besprechung der Kompositionen der Bonner Zeit. Es gibt hier zwar verschiedene Vorarbeiten, von Nottebohm, Riemann, Sandberger, Mandyczewski, Hans Gál, de Saint-Foix, aber doch nichts abschließendes. Sorgfältig prüft und bestimmt Schiedermair die Einflüsse, die auf das junge Genie gewirkt haben, Haydn und Mozart, die italienischen und französischen Opernkomponisten. Von den letzteren haben bekanntlich, wie schon von Sandberger nachgewiesen worden ist, namentlich die Vertreter der Opéra comique auf Beethoven eingewirkt, zuerst Grétry; Schiedermair hebt auch Dalayrac und Dezèdes hervor. Aufgedeckt werden die Beziehungen zur Berliner Liederschule, zum deutschen Singspiel, zu dem ja durch Neefe enge Fühlung bestand, zu kleineren Meistern der Umgebung, von denen namentlich der Aschaffenburger Klavierist Sterkel Bedeutung gewann. Mit den sorgfältigen Analysen ist für alle weitere Forschung eine Grundlage gegeben, durch sie und durch Aufdecken geistiger Beziehungen hat Schiedermair klar gemacht, wie Beethoven in der Tat als ein Bonner Kind aufgewachsen ist und er den Landen des „allgütigen Vaters Rhein“, wie er den von ihm geliebten Strom selbst nannte, vieles und das bestimmende zu verdanken hatte. Mancher Faden spinnt sich aus der Jugendzeit hinüber in das Wiener Leben und Schaffen; sein Wesen war schon gebildet, als das junge Genie in die österreichische Hauptstadt kam. Wenn am Schluß unseres Buches die Frage aufgeworfen wird, ob Beethoven die Eroica auch komponiert hätte, wenn er in Bonn geblieben wäre und sie bejaht wird, so möchte ich dem doch beifügen, die Weltstadt hat es ihm leichter gemacht, und mit Schumann die These verfechten, daß das Talent und selbst das Genie der anregenden Umgebung bedarf. Anderseits ist es offenkundig, daß Beethoven

ein anderer war als die Österreicher Haydn und Mozart und das nicht nur kraft seiner Persönlichkeit, sondern auch, wie es Schiedermair behauptet und beweist, infolge seiner Geburt und Erziehung in den Rheinlanden. K. Nef.

Schökel, H. P. Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit. 1926, G. Kallmeyer.

Die um 1900 einsetzende und bis heute ständig wachsende Bachrenaissance wird durch dieses Werk, das 1922 in München als Dissertation vorlag, erneut manifestiert. Leider wurde der ursprüngliche Titel „Die Instrumentalmusik J. Chr. Bachs" aufgegeben, der weit mehr den Inhalt der Arbeit umriß als der jetzige; denn die Instrumentalmusik der galanten Epoche wird bis auf Italien doch nur kursorisch behandelt, soweit es für eine Dissertation unerläßlich war. Der Verfasser wendet mit Recht sein ganzes Interesse den melodischen Bildungsgesetzen zu, die für den Künstler nach 1700 in Geltung waren und ihn in den kausalen Zusammenhang der Entwicklung einreihen, weil sie die Kardinalen seines Stils ergeben. Die Aufteilung erfolgt nach chronologisch-biographischen Gesichtspunkten, wie es am besten bei der Vielgestaltigkeit der zu besprechenden Gattungen war. Neben den Kompositionen der Berliner Zeit findet, nach kurzer Skizzierung der Instrumentalmusikgeschichte Italiens von 1730/60 (wobei Tartini und Sammartini — nach Sondheimers Vorgang — eine starke Beachtung als Schöpfer des homophonen Übergangsstils erfahren) Chr. Bachs Kammerkunst aus der Mailänder Zeit starke Berücksichtigung. Wichtig ist hier die Feststellung, daß der Meister mit den Quartetten op. 8 den Typ des modernen Quartetts gefunden hat, ein Beweis, daß er, wie auf dem Gebiet der Sinfonie, hier eine Bedeutung erlangt hat, die dazu beitragen wird, dem zu Unrecht Vergessenen wieder zu seinem Recht zu verhelfen. Der Abschnitt über die Sinfonie im allgemeinen bringt den Angelpunkt des ganzen Werkes und zugleich der gesamten Sinfonieforschung von kaum zu unterschätzender Bedeutung. Schökel weist nach, und das ist sein ganz besonderes Verdienst, daß sich der erste Satz der Mannheimer Sinfonie mit seiner spiegelbildlich verkehrten Reprise vom Tessarinischen Konzertsatz ableitet (S. 101 f.). Damit ist der formgeschichtlichen Forschung ein neuer Ausblick eröffnet, obgleich man sie längst sanft entschlafen glaubte. Der Abschnitt über Chr. Bachs Sinfonien leidet, wie überhaupt die ganze Arbeit, unter der durch die Nachwirkungen des Krieges erzeugten Beschränkung auf inländische und Schweizer Bibliotheken. Trotzdem hätte Schökel in deutschen Bibliotheken, die er benutzte, noch manches finden können. Die Sinfonie op. XVIII, 2 ist die zum „Lucio Silla", nicht die zum „Temistocle" (laut Partiturexemplaren beider Opern in Darmstadt). Damit fällt auch die Schlußfolgerung und die Widerlegung Aberts fort, daß Christian erst ab 1774 Klarinetten gebraucht habe. Vielmehr hat er drei (nicht zwei!) Clarinetti d'amore im zweiten Satz der letzteren angewandt (der Satz ist nachher in op. XVIII, 6 übergegangen). Die Betrachtung gerade der Sinfonien leidet etwas unter dem Gesamtplan, nur die Entwicklung des Melodischen verfolgen zu wollen. — Die Besprechung der Klavierwerke der späteren Zeit bringt nach Hugo Daffners: „Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart" (JMG, Beih. 2, Heft IV, 1906) nichts wesentlich Neues. — Im großen und ganzen sei bemerkt: Die Arbeit liefert für alle Gattungen endgültig den Nachweis, daß Bach ein Eigener gewesen ist, der kein Nachtreter der Mannheimer zu sein brauchte, und dessen Bedeutung für die Klassik eines Mozart evident ist. Schökel hat sich mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit und Fleiß, obgleich eine gewisse Skepsis dem Meister gegenüber nicht zu verkennen ist, dem Stoff hingegeben, so daß die Arbeit einen gewichtigen Markstein auf dem Gebiet der Chr. Bachforschung bedeutet[1]. Fritz Tutenberg.

Soulié de Morant, Georges. Théatre et musique modernes en Chine, avec une étude technique de la musique chinoise et transcriptions pour piano par André Gailhard. 4⁰. Paris 1926, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

Speyer, Wilhelm, der Liederkomponist (1790—1878). Sein Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen, dargestellt von seinem jüngsten Sohne Edward Speyer. 4⁰, XV, 454 S. mit 47 Bildtafeln. München 1925, Drei Masken-Verlag. 12 Rm.

[1] Für künftige Bachforscher auf dem Gebiete seiner Kammermusik sei verraten, daß große Schätze in der Kgl. Musikaliska Akademie (Stockholm), Upsala, Petersburg und der Fürstl. Thurn und Taxisschen B. in Regensburg ruhen.

Mit diesem Buch setzt ein Sohn seinem Vater ein Denkmal und gewinnt die Zuneigung des Lesers durch die geschmackvolle und unaufdringliche Pietät, mit der er dies tut. Mehr noch als im Falle Molique blicken wir hier in ein bürgerlich begrenztes Leben und eine Kunsthaltung, deren Produkte von der Mitwelt, in leichtem Erfassen ihrer problemlosen Gestaltung, weit höher gestellt werden als vom objektiv prüfenden Historiker.

Wie ein Leitmotiv und gleichsam den Ton für das Ganze angebend, zieht sich ein etwa vierzigjähriger Briefwechsel Speyers mit Spohr durch das Buch. Ein menschlich warmer und lebendiger Ton zeichnet Spohrs Briefe aus; ihre (teilweise allerdings aus seiner Selbstbiographie bekannten) Schilderungen von den Reisen, vom Londoner Musikleben, über die Entstehung und Grundlagen manches seiner Werke machen sie auch für den Kulturhistoriker zu einer anregenden Lektüre. — Überhaupt ist das der Hauptreiz dieses Dokumentenbandes, daß es uns durch die Fülle der in ihm auftretenden Gestalten und Orte Querschnitte durch jene noch wenig erforschte Zeit vor und nach 1848 gibt. Das London dieser Epoche, das Wien, Paris, Italien, — sie alle werden in meist nur kurzen, doch treffenden Strichen gezeichnet, am schärfsten die englische und die österreichische Hauptstadt, die erstere in ihren tollen Zuständen in der Italiener-Herrschaft (S. 217 f.), die letztere in ihrer charakteristischen geistigen Stagnation der vierziger Jahre (S. 269 ff. u. 290 f.). Frankfurt a. M., die Geburtsstadt Speyers, erscheint ausführlicher vor uns, das Treiben an der dortigen Oper, die Entwicklung des „Museumsvereins“, des „Cäcilienvereins“, das 1. deutsche Sängerfest von 1838, usw. Der ungewöhnlich lange Lebensabschnitt Speyers läßt Vertreter aller musikalischen Parteien der Zeit vorbeiziehen — aus dem Lager der „Radikalen“ Liszt und Berlioz, aus gemäßigteren Kreisen Mendelssohn, Moscheles, Ferd. Hiller, Franz Lachner, Al. Schmitt, — noch weiter zu den „Konservativen“ hinüber Ferd. Ries, A. B. Marx, M. Hauptmann u. a. Auch die Opernkomponisten von Weber und Rossini bis Wagner und Meyerbeer sind alle vertreten, daneben Literaten vom Range Gutzkows und Börnes, Wissenschaftler wie Otto Jahn, endlich nicht zu vergessen der interessanten Gestalt des hochbegabten, aus Schumanns Biographie bekannten J. B. Laurens.

Einige Episoden von überwältigendem Humor würzen den bewegten Ablauf: S. 300 ff. der boshafte Ausfall gegen eine engherzige Zensur, S. 221 ff. die Dokumente der „Tutti-Frutti“-Gesellschaft, einem Seitenstück zur Wiener „Ludlamshöhle“.

In äußerer Hinsicht wären vielleicht die Anmerkungen des Sohnes in kleineren Druck zu setzen gewesen, in wissenschaftlicher hätte man gern gesehen, daß der Verf. die 5. Auflage des Jahnschen Werkes (von H. Abert) kennt (S. 351). Hans Költzsch.

Ssabanejew, L. Geschichte der russischen Musik. Für deutsche Leser bearb., mit einem Vorwort und Nachtrag verf. von Oskar v. Riesemann. 8°, 214 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 7.50 Rm.

Strauß, Richard. Briefwechsel mit Hugo v. Hofmannsthal. Berlin-Wien-Leipzig 1926, Paul Zsolnay-Verlag.

So sehr es auch zu begrüßen ist, wenn biographisches Material bedeutender Künstler möglichst frühzeitig gesammelt und vor dem Untergang bewahrt wird, so scheint doch die Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Richard Strauß und seinem Textdichter Hofmannsthal jetzt, wo beide noch mitten im Leben stehen und wohl keiner von beiden sein Lebenswerk schon als abgeschlossen betrachtet wissen will, reichlich verfrüht und durch keinen zwingenden Grund bedingt. Diese Selbsthistorisierung entbehrt nicht eines peinlichen Beigeschmacks — wie noch so manches in der letzten Entwicklung Strauß', der ja der Fassung des Titels nach als der offizielle Autor des Buches angesprochen sein will — man fühlt einen sensationellen und sensationell sein wollenden Einschlag, trotz der kürzenden Redaktion durch Franz Strauß, den Sohn und Privatsekretär des Komponisten, ja sogar die Grenze des indiskreten Klatsches wird manchmal gestreift, wenn die Leistungen noch lebender Künstler glossiert werden, deren Namen trotz der Abkürzungen nur zu leicht zu erraten sind. Wenn diese Briefe also schon veröffentlicht wurden, so hätten einige weitere Striche an entsprechenden Stellen noch vorgenommen werden müssen, man hätte sich also auf die Darstellung der Zusammenarbeit zwischen Strauß und Hofmannsthal beschränken sollen unter peinlichster Ausschaltung alles anderen. Immerhin werfen solche Bemerkungen, die meistens von Strauß stammen, manchmal recht charakteristische Schlaglichter, nicht immer zum Lobe ihres Schreibers.

Als tatsächlicher Gegenwartswert des ganzen Briefwechsels bliebe also die Möglichkeit für den Theaterpraktiker, sich über die Absichten und Ansichten der Autoren in bezug ihrer gemeinsamen Werke unterrichten zu können, für ein sachlich interessiertes Publikum eine Einführung zum tieferen Verständnis von Werken und Aufführungen, wie sie lebendiger allerdings kaum mehr gedacht werden kann. Die Korrespondenz umfaßt den Zeitraum vom Dezember 1907 bis zum Dezember 1918 und behandelt die Genesis des „Rosenkavalier", der „Ariadne" in den verschiedenen Fassungen, der „Frau ohne Schatten" und des „Bürger als Edelmann", sowie die verschiedenen dazwischen sich einschiebenden Pläne und Entwürfe. Immer wieder zeigt sich darin Strauß als die gesunde, ja robuste Natur, als die wir ihn kennen, begabt mit einem unfehlbaren Instinkt für Bühnenwirkung, bestrebt, sein eminentes Können zu unmittelbaren Erfolgen zu nützen. Ihm, dem Praktischeren als auch Artistischeren gegenüber, erscheint Hofmannsthal als der weitaus künstlerischere, feinsinnigere und tiefere.

Hatten wir vom Gegenwartsstandpunkt aus für weitere Kürzungen plaidiert, so müssen wir umgekehrt die Unvollständigkeit des Briefwechsels im Sinne einer künftigen Straußbiographik sehr bedauern. Man ist überrascht über die vielen und großen Lücken, die oft den Zusammenhang recht störend zerreißen. Vor allem sind es Strauß' Briefe, die fehlen, während die Hofmannsthals viel vollständiger und weit in der Überzahl wiedergegeben sind. Es ist doch kaum anzunehmen, daß Hofmannsthal als Empfänger diese Briefe vernichtet oder verloren hat und wir wollen nur hoffen, daß sie der Geschichtsschreibung als biographische Dokumente, auf die sie ein Anrecht hat, erhalten bleiben, denn mit der vorliegenden fragmentarischen Veröffentlichung kann ihr nur relativ gedient sein.

Ludwig K. Mayer.

Studien zur Musikwissenschaft. Unter Leitung von Guido Adler. Heft 13. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Beihefte. 4°, 88 S. Wien 1926, Univ.-Ed.

Tiersot, Julien. Smetana. (Les musiciens célèbres.) 8°. Paris 1926, H. Laurens. 9 Fr.

Trend, J. B. Spanish Madrigals. (S.-A. aus den „Proceedings of the Musical Association", Session LII.) S. 13—29. London 1926.

Richard **Wagners** Briefe. Ausgewählt und erläutert von Wilhelm Altmann. 2 Bde. 8°, VIII, 458 u. 430 S. Leipzig [1925], Bibliographisches Institut.

Diese neue Auswahl von Briefen Wagners ist als Ergänzung zu Altmanns vortrefflicher Ausgabe von Wagners „Mein Leben" gedacht, die im gleichen Verlag erschienen ist. Sie ist eine Ergänzung im äußeren Sinne: die Autobiographie umfaßt rund die ersten fünfzig Lebensjahre Wagners, die Briefe, die mit dem berühmten Angebot des zweihändigen Arrangements von Beethovens „Neunter" an Schott beginnen und mit den Venetianer Vorbereitungen zur Aufführung der Jugendsinfonie schließen, umfassen die letzten fünfzig. Noch wichtiger aber ist die innere Ergänzung. Nur wer die Autobiographie und die Briefe zumal kennt und zu deuten weiß, auch in ihren Widersprüchen, kennt die menschliche Persönlichkeit Wagners ganz; nicht etwa deshalb, weil die Briefe über Wagners Beziehungen zu seiner ersten Frau, zu Jessie Laussot, zu Mathilde Wesendonck ganz anderes aussagen als die Biographie, sondern weil Wagner sich hier wie dort in ein anderes Licht stellt — erst die Vereinigung der beiden Lichtkegel, des heroisierenden, des realistischen, ergibt die volle Klarheit des Antlitzes. Altmann hat, ganz in dieser Sinnrichtung, bei seiner Auswahl die Beziehung Wagners zur Welt, zu Familie und Freunden in den Vordergrund gestellt und die Briefgruppen nach den großen Einschnitten in Wagners Lebensdrama geordnet; die Anmerkungen und die Angaben des Registers sind in der Verbindung von knapper Sachlichkeit und Aufklärungsfülle mustergültig. Auf die Originale konnte und wollte er nicht zurückgehen. Aber allmählich wird es Zeit zu einer kritischen Gesamtausgabe der Briefe Wagners; Altmann deutet an, wie sehr diese Notwendigkeit vor allem für alle Briefpublikationen gilt, die von Bayreuth aus redigiert worden sind. Unter diesem Gesichtspunkt ist es ein Glück, daß die Brief-Gesamtausgabe oder vielmehr Sammelausgabe Kapp-Kastner mit dem zweiten Band stecken geblieben ist.

A. E.

Warlock, Peter. The English Ayre. 8°. London 1926, Oxford University Press. 3/6 sh.

Wehle, Gerhard F. Die Kunst der Improvisation. Die technischen Grundlagen zum stilgerechten, künstlerischen Improvisieren nach den Grundprinzipien des Klaviersatzes unter bes. Berücksichtigung des Volksliedes ausführl. erl. Tl. 1: Die Harmonielehre im Klaviersatz. gr. 8°,

XXXI, 271 S. Tl. 2: Die höhere Kompositionstechnik im Klaviersatz. X, 202 S. Münster i. W. 1925=26, E. Bisping. Je 6 Rm.

Wenz, Josef. Vokalstudien. Heft I (Tenor). Münster i. W. 1926, Ernst Bisping, Musikverlag.

Das schmale Heft steht, abgesehen von seiner eminenten, praktischen Bedeutung, in einem großen geschichtlichen Zusammenhang: dem Widerstreit und der Ergänzung der Stimmbildung, der Bildung der Stimme, als Instrument (italienische Methode) und der Tonbildung durch Singen von Worten (Sprachgesang, deutsche Methode). In seiner eingehenden Einführung sagt Wenz ausdrücklich, daß er die Fähigkeit, die Stimme in der richtigen Weise zu bilden, voraussetze und nur einen Weg für den Tonbildungsprozeß zeigen wolle. Dabei legt er den Hauptwert darauf, bewußt jenen Fehler zu vermeiden, den etwa Julius Hey in seiner verdienstvollen Gesangschule begeht. Dieser verlangt auf kindische Texte Vortrag und Gefühlsausdruck. Nicht minder unmöglich ist das Singen sinnloser Silben zur Tonbildung. Demgegenüber gibt Wenz seine Übungen als kleine Sätze von Ausdrucksgehalt und Empfindungswert; das Technische wird dadurch vergeistigt, daß diese Übungen zugleich eine kleine Schule des Ausdrucks geben. Die Folge der Übungen ist musikalisch recht fein, methodisch zweckmäßig nach den Grundsätzen von Wechsel, Gegensatz und Ausgleich angeordnet. Die Begleitung (auch das erscheint mir recht glücklich) ist nach den angegebenen Bezeichnungen zu improvisieren. Man hat das Gefühl, daß hier auch das Musikalisch-Elementare von Lehrer und Schüler stark erlebt werden kann. — Der zweite Teil bietet größere Vokalstudien in Liedform. Der größere Zusammenhang trägt, schafft also Erleichterung, doch auch neue Schwierigkeiten, deren Überwindung erübt werden muß. Eine rein ästhetische Wertung würde diesen letzteren Studien nicht gerecht werden, ihr pädagogischer Zweck leuchtet ein: Nicht bloß singen, musikalisch und gesanglich-tonlich gestalten soll der Schüler, sondern mit seinem ganzen Menschen dabei sein. Das wird auch seinem Gesang wiederum helfen.

Das Heft trägt endlich die Bemerkung, daß die Herausgabe weiterer Studien für andere Stimmgattungen von Verfasser und Verlag vorbereitet würden. M.-Bl.

Wilß, Ludwig. Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert. (Veröff. d. Musik-Instituts der Univ. Tübingen. H. 1.) 8°, 69 + 68 S. Stuttgart 1925, C. L. Schultheiß. 4 Rm.

Zur Nedden, Otto. Felix Draeseke. Sein Leben, seine Werke und sein künstlerischer Entwicklungsgang. Ein Beitrag zur Draeseke-Forschung. 8°, 27 S. Pforzheim 1925, Selbstverlag. 1.50 Rm.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bertrand, Antoine de. Premier livre des Amours de Pierre de Ronsard (I—XIX). Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance. Editions publiées par M. Henry Expert. (4e Livre.) Paris 1926, Maurice Senart.

Buxtehude, Dietrich. Sonate in D dur für Violine, Viola da Gamba (oder Vc.) und Pianoforte. Bearb. von Christian Döbereiner. (Collegium musicum Nr. 53.) Leipzig [1926]. Breitkopf & Härtel.

Es handelt sich um Buxtehudes op. II, Nr. 2 (Hamburg 1696), und man merkt der Bearbeitung an, daß sie aus der praktischen Vertrautheit mit dem Werke hervorgegangen ist — sie ist stilrein und wirksam zugleich, nur die Ausführung des Continuo ist ein wenig dick. In der Arietta sind ein paar der schwächeren, rein figurativ gehaltenen Variationen weggelassen, wogegen kaum etwas zu sagen ist.

Deutsche Komödienarien 1754—1758. Teil 1. Hrsg. von Robert Haas. Publikationen der Gesellschaft zur Hrsg. der Denkmäler d. Tonkunst in Österreich. Jg. 33, Tl. I = Bd. 64. Abt. 1. 2°, IV, 73 S. Wien 1926, Univ.-Ed.

Muffat, Gottlieb. Zwölf Toccaten und 72 Versetl für Orgel oder Klavier. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XXIX. Jg., 2. Teil. Bd. 58. Wien 1922, Universal-Edition A.-G.

Es handelt sich um einen Neudruck der „72 Verfetl samt 12 Toccaten besonders zum Kirchendienst bei Choral-Aemtern und Vespern dienlich“, die anno 1726 (wenn die Jahreszahl auf dem Stich des Titelblatts nicht trügt) in Augsburg herauskamen: eines der Werke aus der Folge jener Sammlungen von Orgel-Responsorien, die mit Joh. Kasp. Kerlls „Modulatio organica super Magnificat“ beginnt, und im 19. Jahrhundert bei Sechter endigt. Über alles Geschichtliche und Stilkritische des Werkes gibt Guido Adlers Einleitung ausführliche Auskunft; Adler bemerkt fein, daß diese Folgen von 12 Toccaten samt angehängten je 6 Fughetten sich kaum mehr der kirchlichen Bestimmung fügen, sondern auf der Grenzscheide zur „galanten“ freien Kunst stehen; am innigsten scheinen sie mir, ohne daß ich direkte Beziehungen feststellen könnte, mit dem „Blumenbüschlein“ des Joh. Kaspar Ferd. Fischer zusammenzuhängen — und hier ist wieder nicht zu entscheiden, ob Muffat Fischer, oder Fischer Muffat gekannt hat: der zweite Fall liegt ja wohl näher, da Fischers Folgen wohl noch feiner ziseliert sind, zumal Muffat sein Werk auch dem Abt des Stifts St. Blasien, als einem Prälaten in Fischers „Nähe“ gewidmet hat. Seltsame Zusammenhänge bestehen aber zwischen dieser Sammlung und Bach. Man weiß, daß sich für Bach mit verschiedenen Tonarten bestimmte melodische Typen verbinden; es gibt bei ihm A dur-Themen, die etwa in C dur „unmöglich“ sind, h moll-Typen, die man unter keinen Umständen nach c moll transponieren kann. Solche melodischen Typen in bestimmten Tonarten begegnen bei Muffat nicht selten: es gibt aber auch direktere Parallelen, die auffälligste wohl:



Wichtiger als alle diese schwer zu lösenden Fragen ist der absolute Wert dieser 84 Stückchen. Adler spricht kaum von ihm; aber trotz ihrer Anspruchslosigkeit und scheinbaren Improvisiertheit sind diese kleinen Fughetten und Toccaten zum größten Teil Dokumente einer seltenen Anmut, Kraft, Erfindung, sie sind des großen Meisters der „Componimenti musicali“ würdig.

Ein Fehler sei verbessert: S. 22, drittletzter Takt, unteres System ist das Thema entstellt, es muß h statt g heißen. A. E.

Raimund, Ferdinand. Die Gesänge der Märchendramen in den ursprünglichen Vertonungen Hrsg. u. eingel. v. Alfred Orel. 6. Bd. der Historisch-kritischen Säkularausgabe (in 6 Bdn.) von Raimunds sämtlichen Werken, hrsg. v. Fritz Brukner u. Eduard Castle. XXXVI, 288 S. Wien 1924, Kunstverlag Anton Schroll & Co. 12 Rm.

Dem Verlag nicht minder wie den Herausgebern dieser neuen Gesamtausgabe von Raimunds Werken ist es zu danken, daß „in voller Erkenntnis der innigen, untrennbaren Verbindung von Dichtung und Musik in Raimunds Bühnendichtungen die Eingliederung eines Musikbandes in das Gesamtwerk als notwendig erachtet wurde“. Ausführung des Bandes, was Vorrede, Druck und Ausstattung anbelangt, ist makellos. — Man erhält damit eine willkommene Ergänzung zu den ungefähr gleichzeitig erschienenen „Wiener Komödienliedern aus 3 Jahrhunderten“, eine ins Einzelnere gehende Schau auf die Blütezeit des volkstümlichen Wiener Theaterliedes. Die für das andere Werk maßgebende Beschränkung auf Sologesänge fiel hier fort: es konnte so der ganze, wenn auch oft recht dürftige Umfang der musikalisch-architektonischen Mittel in der Beteiligung der Musik an den Bühnenwerken Raimunds einbegriffen werden. Mitten in die lebendige Praxis der Zeit, in die „musicomania“ der 20er Jahre, den Rossini- und Freischütz-Taumel, führen vor allem drei der damals beliebten Quodlibets mit ihren charakteristischen Zitaten bekannter Opern- und Liedmelodien, ja selbst einzelner Melodiephrasen aus der Feder von Fachkollegen (vgl. zu S. 91 u. 96 S. 45 u. 48). Je nach Einstellung und Neigung des betreffenden

Komponisten beschränkt sich der verwandte Formenschatz fast ausschließlich auf das strophische Sololied[1] (einschl. des Duettes, das ja meist nur ein verkapptes Sololied darstellt) oder enthält auch größere, ensembleartige Gestaltungen. Die an den Dichtungen Raimunds beteiligten Musiker heben sich, so simpel und schablonenhaft sie allesamt oft schreiben (Ph. J. Riotte!), auf diese Weise doch ziemlich scharf voneinander ab: Wenzel Müller mit primitivster Kompositionsarbeit, die den textlichen Vorwürfen nicht immer gerecht werden kann, Joseph Drechsler mit Ansätzen zu größeren Komplexen, die nur leider musikalisch ziemlich flach ausfallen, — Konradin Kreutzer endlich die Erfüllung dieser schwachen Ansätze bietend und mit seiner Musik zu einigen Szenen aus dem „Verschwender" (S. 259—275, spez. 269ff.), wohl dem Eindrucksstärksten des ganzen Bandes, den ursprünglich engen Wirkungsbereich dieser Stoffe und Stücke als Wiener Lokalprodukte genial weitend und, durchaus im Sinne Raimunds, zu einer „Idealisierung der ganzen Gattung" strebend.

Angesichts des zu den „Wiener Komödienliedern" Gesagten (s. ZfM IX, 2) kann hier von stilkritischen Erörterungen Abstand genommen werden. Einer besonderen Erwähnung bedürfen nur die Schubert-Anklänge einiger Stücke. Schuberts allzu bekannter Asdur-„Trauerwalzer" (Nr. 2 aus op. 9)[2] und seine Zitation innerhalb einer Arie Drechslers (S. 110) scheinen einer gemeinsamen Quelle zu entstammen: drei Jahre später führt Castelli (Allg. mus. Anzeiger 1. Jg., 1829, S. 123) die Melodie Schuberts auf ein Lied aus der Jahrhundertwende zurück, das, von einem bei Schikaneder angestellten Kapellmeister Henneberg komponiert, in einem zur Operette umgestalteten Lustspiele „Der Jurist und der Bauer" vorkam und dort den Text trug: „Mein Vater hat g'wonnen, ey, das ist recht g'scheid". — Den gleichen bodenständigen Ursprung haben gewiß die folgenden, von Orel nicht angemerkten Gleichklänge: 2. Thema im 1. Satz von Schuberts Esdur-Klaviersonate op. 122 (1817) und Nachspiel von W. Müllers Ariette „Ich bin ein Wesen leichter Art" aus der „Gefesselten Phantasie" (1828):



ferner: Trio von Schuberts vierhändigem Marsche op. 121, 2 (wahrscheinlich 1824 geschrieben) und Müllers Chor-Thema aus einem Stück des „Barometermachers" von 1823 (S. 20). Auch einige Müllerlieder Schuberts klingen gelegentlich in Liedern Drechslers und Müllers an, so neben dem zweiten (vgl. S. 243) besonders „Der Neugierige" mit einem alten und beliebten sentimentalen Vorhalt: S. 11, 23, 83, 159. Eine von Schubert ausgehende Beeinflussung dagegen kann bei Kreutzer festgestellt werden: S. 265, 267f. u. 272f. die „Erlkönig"-Reminiszenzen.

Hans Költzsch.

Reichardt, Joh. Fr. Trio in Esdur für 2 Violinen, Vc. u. Pianoforte. Bearbeitet von Paul Klengel. (Collegium musicum Nr. 52.) Leipzig [1926], Breitkopf & Härtel.

Mit diesem Werkchen des „Spitz von Giebichenstein" wird die seit Hugo Riemanns Tod verwaiste Sammlung wieder aufgenommen, was sehr zu begrüßen ist. Als Reichardt es schrieb, war er zwar zweifellos von Giebichenstein noch weit entfernt; es muß einer frühen Zeit angehören und ist in der ganzen Durchbildung durchaus noch C. Ph. Em. Bach tributpflichtig, so sehr im

---

[1] Hier konnten zu einigen Stücken (S. 76, 130, 191, 255) einige der in der Raimund-Ausgabe von Glossy u. Sauer (3 Bde., 1881) mitgeteilten Repetitionsstrophen (Bd. 3, S. 370ff., 396 u. a.) beigegeben werden.

[2] Derselbe, der, vielleicht schon 1816 komponiert, eine Zeit lang Beethoven zugeschrieben wurde, und den Schubert 1818 auf Verlangen in zwei humoristischen Dedikationen (Deutsch, Dokumente II, 1, Nrn. 124 u. 125) als seine eigene Schöpfung beglaubigte.

[3] S. 246 tritt dieser Melodietyp auch auf, nur im 2/4-Taktmaß statt in der modischen Polacca-Bewegung.

1. Satz die Wendung des 2. Taktes nach der Unterdominante an das Vorbild von Mozarts Klavierquartett in gleicher Tonart denken läßt. Alle drei Sätze stehen in Es dur; ein Largo höchst primitiven Baues mit 1. und 2. Thema, nur daß die Wiederholung des 1. Themas eine getragenere, „romantische" Episode einschiebt. Ein „Allegro moderato" bedient sich der galanten Kantabilität Grauns, auch des Ouvertürentons, und der Schlußsatz, ein Grazioso im Grundtempo des Menuetts, ist ebenfalls ziemlich unberührt vom lebhafteren Geist der Süddeutschen. Das Werkchen ist so recht geeignet, klar zu machen, mit welcher vehementen Frische Haydnsche und Mozartsche Kammermusik in diese verstockte Welt des bloß Galanten hineinfuhr. A. E.

Schubert, Franz. Quartett für Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncell. Nach der Urschrift hrsg. v. Georg **Kinsky**. Part. u. Stimmen. München [1926], Drei Masken-Verlag. 10 Rm.

Mitteilungen

Dr. Roland **Tenschert** ist als Bibliothekar ans Mozarteum in Salzburg berufen worden, wo er auch das neuerrichtete Musikhistorische Seminar übernommen hat.

Edward J. **Dent** ist, als Nachfolger von Charles **Wood** († 11. Juli 1926) zum Professor of Music der Universität **Cambridge** gewählt worden.

Ein „**Bund deutscher Musikerzieher**" wurde anläßlich der Darmstädter Schulmusikwoche im Oktober d. J. von den aus fast allen deutschen Ländern erschienenen Beauftragten des Schulmusiklehrfachs gegründet; sein Ziel ist die einheitliche fachliche Vertretung der musikalischen Erziehung der Schule bei Korporationen, in der Öffentlichkeit und bei Behörden. Die Führung liegt in den Händen des Berliner Musikpädagogen Walter **Kühn**; der geschäftsführende Ausschuß hat seinen Sitz in Berlin. Als Bundesorgan wurde die musikpädagogische Monatszeitschrift „Die Musikerziehung" gewählt.

Kataloge

V. A. Heck, Wien I, Kärntnerring 12. Kat. XXVIII. Interessante Autographen. [Oboestimme zur Sinfonia von Bachs Kantate „Ich liebe den Höchsten"; Brief Beethovens an Johann v. B. vom 10. Dez. 1824; Skizzenblatt Chopins; Briefe u. ein Noten-Ms. Wagners u. a.]

Rudolf Hönisch, Antiquariat, Leipzig S 3. Kat. 62. Musik- u. Theatergeschichte. 324 Nrn.

J.-A. Quereul, Libraire; Paris (VIe), 30, rue Bonaparte 7e. — N^r^ 30. Catalogue spécial d'Erudition. [Nrn. 1044—1052 Musik.]

Harold Reeves. Kat. 66. Musical Works. Kat. 68. Miniature Scores.

Dezember	Inhalt	1926

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Beethovenzentenarfeier

veranstaltet vom Bund Österreich und der Stadt Wien unter dem Ehrenschutze des Bundespräsidenten Dr. Michael Hainisch.

26. bis 31. März 1927.

Festdirigenten:

Direktor Schalk, Felix Weingartner.

Solisten:

Mitglieder der Staatsoper und des Burgtheaters, ferner Kammersänger Franz Steiner.

Instrumentalisten:

auswärtige: Pablo Casals, Ignaz Friedman, Bronislaw Huberman, Alice Ehlers (Cembalo),

heimische: Quartett Rosé (Arnold Rosé, Paul Fischer, Anton Ruzitska, Anton Walter), Direktor Franz Schmidt, Friedrich Buxbaum, Karl Mairecker, Dr. Paul Weingarten, Alexander Wunderer.

Körperschaften:

Wiener Philharmoniker, Wiener Symphonieorchester, Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, der Gesangschor der Staatsoper, Wiener Männergesangverein, Wiener Schubertbund, Gesangverein österreichischer Eisenbahnbeamten, Sängerknaben der Burgkapelle.

Programm:

Freitag, 25. März, abends: Begrüßung der Festgäste (zwanglose Zusammenkunft).

Samstag, 26. März, vormittags 11 Uhr: Festversammlung im großen Musikvereinssaal (gegen Einladung):

1. Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II., für Soli, Chor und Orchester,
2. Ansprachen,
3. Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester op. 80.

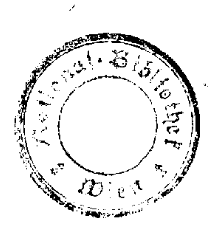
Samstag, abends 7 Uhr: Staatsoper:

1. „Don Juan", Ballett von Chr. W. Gluck,
2. „Ruinen von Athen" in der Bearbeitung von Hofmannsthal-Richard Strauß.

Sonntag, 27. März, vormittags 1/2 10 Uhr: Besuch des Grabes Beethovens und der Wiener Meister (Zentralfriedhof),

Sonntag, mittags 12 Uhr: „Missa solemnis" (großer Konzerthaussaal),

Sonntag, abends 7 Uhr: Staatsoper: „Egmont" von Goethe mit der Musik von Beethoven,



Sonntag, abends 7 Uhr: Redoutensaal: Historischer Opernabend
1. Henry Purcell: „Dido und Aeneas",
2. G. B. Pergolesi: „Die Magd als Herrin",
3. J. Ph. Rameau: „Ballett".
Montag, 28. März, abends 7 Uhr: I. Kammermusikabend (mittlerer Konzerthaussaal),
Montag, abends 7 Uhr: Meister des 18. Jahrhunderts: Vorgänger und Lehrer Beethovens (Festsaal der Akademie der Wissenschaften).
Dienstag, 29. März, abends 7 Uhr: II. Kammermusikabend (Großer Musikvereinssaal),
Dienstag, abends 7 Uhr: Redoutensaal: Historischer Opernabend (wie oben).
Mittwoch, 30. März, mittags 12 Uhr: Gothische Mehrstimmigkeit (12. bis 15. Jahrhundert) in der Burgkapelle (gegen Einladung),
Mittwoch, abends 7 Uhr: Orchesterkonzert (Großer Musikvereinssaal).
Donnerstag, 31. März, abends 7 Uhr: Staatsoper: Galavorstellung des „Fidelio".
Freitag, 1. April: Ausflug nach Mödling und Baden (Sommeraufenthalte Beethovens).
Samstag, 2. April: Ausflug auf den Semmering.

In die Festtage werden eingereiht: Besuch der Gedenkstätten Beethovens, der Museen, Musikausstellung (Eröffnung am Samstag, 26. März, um 5 Uhr) u. a.

Zugleich findet vom 26. bis 31. März 1927 ein Internationaler Musikhistorischer Kongreß in den Räumen der Universität statt.

Allgemeine Mitteilungen.

Karten für die Konzerte zu 20, 15, 10, 6, 4 Schilling (Vormerkungen werden nur für die ersten drei Kategorien angenommen).

Für die Aufführungen in der Staatsoper stehen ganze Logen zu 160, 120, 92 und 80 Schilling, Sitzplätze von 40 bis 20 Schilling zur Verfügung. (Für Sitzplätze von 15 bis 3 Schilling werden keine Vormerkungen angenommen.)

Für die Aufführungen im Redoutensaal sind Karten von 15 bis 4 Schilling verfügbar.

Bestellungen und Anfragen sind an das Bundesministerium für Unterricht (Beethovenfeier) Wien I, Minoritenplatz 5 (Telegrammadresse: Unterrichtsministerium, Beethovenfeier, Wien) zu richten.

Nach erfolgter Annahme der Bestellung ist der Betrag an die Konzertdirektion Gutmann, III., Lothringerstraße 20, zu senden. Die Währung kann frei gewählt werden. Hierauf erfolgt sofort die Zusendung der Billette.

Für Abnehmer von je sieben verschiedenzeitlichen Karten ist die Festversammlung frei.

Für diese, wie für alle sonstigen Veranstaltungen (siehe Programm) ist es ratsam, sich sofort nach der Ankunft in das obenbezeichnete Konzertbüro zu begeben, da daselbst alle Auskünfte gegeben und die Drucksachen (Detailprogramm, Besuch der Museen und Ausstellung, Orientierungsschrift) eingehändigt werden. Es ist ratsam, sich schon jetzt für die am 1. April geplante Fahrt Mödling—Baden (Wienerwald, Gedenkstätten) und für die Fahrt auf den Semmering (2. April) anzumelden. Die Wahl steht offen.

Da nur eine beschränkte Zahl von Karten zur Verfügung steht und die Anmel-

dungen nach dem Datum des Einlangens berücksichtigt werden, ist es ratsam, die Anmeldungen ehestens vorzunehmen. Die Festteilnehmer (die zu sieben Veranstaltungen Karten nehmen) erhalten eine Teilnehmerkarte, auf Grund deren sie ohne Visum nach Österreich einreisen können, wenn sie im Besitze eines ordnungsmäßigen Heimatpasses sind. Wegen allfälliger Ausnahmen wollen sich die Interessenten an die auswärtige österreichische Vertretungsbehörde wenden. Die Erleichterung der Ein- und Ausreise wird sich über eine Dauer von etwa fünf Wochen erstrecken. Von Deutschland und der Schweiz ist die Einreise frei.

Mitteilungen für die Mitglieder des Musikhistorischen Kongresses.

Die Mitteilungen über das Fest erhalten für die Kongressisten folgende Ergänzungen, bzw. Änderungen.

Für die Leitung der Sektionen sind heimische Fachmänner bestimmt, damit unsere geehrten Gäste in dieser Beziehung erleichtert werden.

Jedes Referat kann 10, höchstens 12 Minuten betragen. Jedem, der an der Diskussion teilnimmt, stehen je 3 Minuten zur Verfügung.

Es wird ersucht, die Referate entweder vorher einzusenden oder spätestens am Referatstage dem Sektionsleiter bzw. dem Schriftführer zu übergeben. Das schriftliche Referat darf eintausend Worte umfassen.

Die Tageseinteilung für die Kongreßarbeiten wird mit den übrigen Informationen im Konzertbüro Gutmann eingehändigt. Die Verhandlungen finden in der Universität, Eingang Hauptrampe, statt. Das musikhistorische Institut befindet sich Tor rechts von der Rampe, Parterre rechts. Daselbst auch mündliche Auskünfte über den Kongreß.

Alle den Kongreß betreffenden Anfragen sind an das musikhistorische Institut zu richten, auch die Einzahlung des Kongreßbeitrages, der 10 Schillinge öster. beträgt. Dagegen sind die anderen Zahlungen an die Konzertdirektion Gutmann (siehe allgemeine Mitteilungen) zu senden.

Der Gerent für die Kongreßangelegenheiten ist Prof. Dr. Wilhelm Fischer, Assistent am musikhistorischen Institut.

Diejenigen, die Referate erstatten, erhalten nebst der 25prozentigen Ermäßigung der Fahrt in Österreich mit beliebiger Wahl des Rückweges, eine 50prozentige Ermäßigung bei den Konzert- und Opernaufführungen, und es können von denselben auch die billigeren Kategorien bestellt werden. Frei ist für die Kongressisten die Festversammlung und die Aufführung: Gothische Mehrstimmigkeit.

Auf Wunsch werden Wohnungen zugewiesen, wenn angängig für die Referenten zu mäßigen Preisen.

Der Anmeldetermin für den Kongreß wird am 20. Februar geschlossen.

Der Besuch der Museen und der Ausstellung ist für Kongressisten frei.

Diejenigen, die sich bisher angemeldet haben, erhalten private Mitteilungen über Aufnahme usw. Es wird ersucht, die Einzahlung des Kongreßbeitrags sofort nach Empfang der privaten Mitteilung vorzunehmen, aber nicht vorher. Auch die sich neu Anmeldenden können erst nach Annahme ihrer Anmeldung den Kongreßbeitrag einsenden.

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Viertes Heft | 9. Jahrgang | Januar 1927

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Ein mittelalterlicher Beitrag zur Lehre von der Sphärenharmonie

Von

Jacques Handschin, Basel (vorm. St. Petersburg)

Die alte Lehre von der Sphärenharmonie läßt bekanntlich den verschiedenen Himmelskörpern bestimmte Töne entsprechen; so werden der Kosmos und ein Tonsystem einander gegenseitig zum Abbild[1]. Es gibt eine Reihe von Systemen der Sphärenharmonie, was nicht zu verwundern ist, da die astronomischen Anschauungen im Altertum wechselten; auch die Tatsache, daß bald das chromatische, bald das diatonische Klanggeschlecht, bald auch nur eine Auslese „konsonanter" Intervalle herangezogen wurde, bestimmte jene Unterschiede, sowie schließlich der Umstand, daß den im Himmelsraum „tieferen" Planeten bald die (nach unserem Sprachgebrauch) tieferen, bald umgekehrt die höheren Töne attribuiert wurden.

In Ciceros Somnium Scipionis, diesem im Mittelalter viel gelesenen Bruchstück aus desselben Autors De re publica (welches Werk als Ganzes nicht erhalten ist), ist die Welt in Gestalt von 9 (konzentrischen) Kugeln gedacht[2]. Die äußerste Kugel ist „der höchste Gott selbst"; sie hält die übrigen zusammen; an ihr sind die Fixsterne befestigt. Unter ihr (innerhalb ihrer) befinden sich 7 Kugeln, welche sich in

[1] Ausführlicheres über diese Lehre findet man bei A. Böckh, Über die Bildung der Weltseele im Timäos des Platon (in Daub und Creuzers Studien, III), in Kapitel 12 ff. von A. v. Thimus' grundgelehrtem, aber allzu spekulativem Werk „Die harmonische Symbolik des Altertums" (in Kapitel 12, wie auch auf S. 4 des 1. Bandes ist weitere Literatur angegeben), C. v. Jan, Die Harm. der Sphären (Philologus 52), sowie neuerdings bei E. Frank, Plato und die sog. Pythagoreer; eine das vollständige Material verwertende Spezialarbeit gibt es freilich noch nicht. — Anklänge an diese Lehre finden sich nicht nur in der neueren Dichtkunst (Shakespeare, Goethe), sondern auch in der Philosophie; Schopenhauer z. B. assoziiert die vier Stufen seines Weltbildes mit den vier Stimmen des klassiichen Satzes, wobei die höchste Stufe, die seelischen Kräfte des Menschen, durch die melodieführenden höchsten Töne repräsentiert wird.

[2] Hier sei nur die lateinische Literatur als die für das Mittelalter in erster Linie in Betracht kommende berücksichtigt.

einer der äußersten Kugel entgegengesetzten Richtung drehen; sie entsprechen, von oben nach unten gezählt, den Planeten Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur, Mond (oder genauer: den Bahnen dieser Planeten). Unterhalb dieser Kugeln befindet sich, abgesehen von den Seelen der Menschen, nichts als Sterbliches und Hinfälliges; denn die unterste (mittelste) Kugel, die Erde, bewegt sich nicht. Die höchste (äußerste) Kugel, deren Umdrehung die rascheste ist, entspricht dem höchsten Ton, die Mondsphäre dem tiefsten, während die unbewegliche Erde keinen Ton ergibt. Es sind also 7 Töne (genauer: 7 Tonabstände und 8 Töne). Überhaupt ist die Siebenzahl der Knoten aller Dinge. Dies haben gelehrte Menschen durch Saiten und Gesang nachgeahmt und sich so die Rückkehr zum Ort der ewigen Harmonie eröffnet, ebenso wie es andere durch das Studium der Theologie taten. Wenn die Menschen diese kosmische Harmonie nicht hören, ist es, weil ihr Ohr ganz davon erfüllt und sie also eigentlich dadurch betäubt sind, ähnlich wie man geblendet ist, wenn man geradeaus in die Sonne blickt.

Auf das Verhältnis Ciceros zu seinen Quellen — die er, wie gewisse Unklarheiten zeigen, nicht vollständig erfaßt hat — braucht hier nicht eingegangen zu werden. Es sei nur bemerkt, daß derselbe Cicero sich De natura deorum III c. 11 über die Lehre von der Weltmusik, die er hier Pythagoras zuschreibt, in skeptischerem Sinne äußert. Diese Lehre scheint überhaupt, wie zwei Dichterzitate bei Marius Victorinus (Grammatici lat., ed. Keil, VI 60) zeigen, zu Ende der republikanischen Zeit in Rom populär gewesen zu sein.

Im 3. Jahrh. schreibt Censorinus, De die natali, c. 13 dem Pythagoras ein System zu, demzufolge sich zwischen Himmel und Erde 7 Planeten mit dieser Intervallanordnung befinden: Erde — 1 Ton — Mond — 1/2 Ton — Merkur — 1/2 — Venus — 1 1/2 — Sonne — 1 — Mars — 1/2 — Jupiter — 1/2 — Saturn 1/2. Hier wäre auch die Erde als tönend gedacht[1]. Es liegt das chromatische Klanggeschlecht vor. C. v. Jan stellt l. c. 22f. dieses System wohl mit Recht mit demjenigen des Alexander von Ephesus zusammen; so ergibt sich folgende Skala:

Fixsterne	Nete synemmenon	(d′)
Saturn	Paranete chromatice	(des′)
Jupiter	Trite diezeugmenon	(c′)
Mars	Paramese	(h)
Sonne	Mese	(a)
Venus	Lichanos chromatice	(ges)
Merkur	Parhypate	(f)
Mond	Hypate	(e)
Erde	Hyperhypate	(d).

Auch Censorinus verrät ein nicht vollständiges Erfassen seiner Quellen: er gibt den Abstand Erde—Sonne richtig als Quint, und Sonne—Himmel richtig als Quart an, zählt aber dann nicht den Abstand Erde—Himmel, sondern Mond—Himmel als Oktav[2]. Bei Censorinus lesen wir l. c. ferner: Dorylaus scripsit esse mundum

[1] Ob dies damit zusammenhängt, daß das Altertum außer dem geozentrischen Weltsystem ein solches ausgearbeitet hatte, demzufolge auch die Erde sich um einen Weltmittelpunkt dreht?

[2] Wahrscheinlich ist diese Konfusion dadurch zu erklären, daß eine andere Variante desselben Systems (Plinius, Naturgesch. II, c. 22) den Abstand Saturn—Himmel mit 1 1/2 Tönen bemißt.

organum dei; alii addiderunt esse id heptachordon, quia septem sint vagae stellae, quae plurimum moveantur[1].

Martianus Capella, wohl am Anfang des 5. Jahrhs. schreibend, gibt S. 12 (ed. Eyßenhardt) für die Sphären keine bestimmten Töne an, weist aber immerhin den höheren Kugeln die höheren Töne zu. Er läßt die Erde nicht tönen und verbindet mit jeder der 8 Sphären eine Muse, während die neunte Muse (Thalia) „verlassen dasaß"[2].

Um dieselbe Zeit schreiben zwei Kommentatoren des Somnium Scipionis, Favonius Eulogius (ein Schüler Augustins in der Rhetorik) und Macrobius, welch letzterem wir die Erhaltung des Somnium verdanken. Favonius statuiert S. 14 (ed. Holder) zwischen Erde und Himmel 9 intervalla, während es doch nur 8 sein können. Trotzdem läßt er die Erde schweigen, so daß es in Wirklichkeit sogar nur 8 Töne oder 7 Tonabstände sind. S. 18 spricht er von 8 Kreisen, die die Weltharmonie ausmachen, und bemißt deren Entfernungen genau wie Censorinus, indem er also 8 Intervalle (und 9 Töne, davon einer auf die Erde entfallend!) ansetzt. Wie wenn dies nicht konglomerativ genug wäre, spricht er außer der Oktave, die sich als Gesamtintervall ergibt, noch von der Doppeloktave, die er mit der Vorstellung zweier Hemisphären verknüpft, ohne aber mehr als die eine Oktave begrifflich und tonlich auszufüllen[3]. Macrobius schließt sich eng an Cicero an, vgl. I c. 17—19 und 22, sowie II c. 4 (9 Kugeln, davon die mittelste, die Erde, unbeweglich; die höheren Kreise entsprechen den höheren Tönen). Er lehnt es ausdrücklich ab, die Tonnamen wie Nete usw. durchzunehmen, auch will er die Erwähnung der Musik durch Cicero nicht zum Anlaß nehmen, um „alle Traktate durchzugehen[4], die es über Musik geben kann: quos, quantum mea fert opinio, terminum habere non aestimo". Ein ganzes Kapitel (I 6) widmet M. unter Zitierung von Ciceros qui numerus rerum omnium fere modus est der Bevorzugtheit der Siebenzahl. Mag er auch die Abstände zwischen den Sphären nicht angeben, so erwähnt er doch II c. 3 die phantastische Zahlenskala

---

Plinius weist seinerseits eine Konfusion auf, indem er den sich ergebenden Gesamtabstand von 7 Ganztönen einer Oktav gleichsetzt.

[1] Dieser Schluß von der Weltsymphonie auf den Weltenmusiker spielt besonders in der patristischen Philosophie eine Rolle. So sagt Athanasius in der Schrift gegen die Hellenen c. 38: wenn man einer vielsaitigen Lyra von ferne lausche und die Harmonie des Zusammenklangs bewundere, schließe man daraus auf den vernunftbegabten Musiker, auch wenn man ihn nicht sähe; da nun die kosmische Ordnung ebenso voller Harmonie sei, so usw. Ausgangspunkt dieses Gleichnisses dürfte Heraklit sein, welcher nicht nur lehrt, daß die Harmonie wie bei der Lyra, so im Weltall durch Vereinigung des Entgegengesetzten entsteht, sondern anscheinend bereits das Beteiligtsein eines göttlichen Gesetzes, eines Dämons bei dieser Vereinigung annahm; bei Athanasius läge also nur eine christliche Zuspitzung des Heraklitgleichnisses vor (vgl. J. Dräseke, Patristische Herakleitosspuren, Arch. f. Gesch. d. Phil. 1894, wo übrigens Eusebius statt Athanasius als Verfasser der betr. Schrift genannt ist). Immerhin zeigt das Zitat aus Censorinus, daß eine gewisse Zuspitzung des Gleichnisses im theistischen Sinne bereits außerhalb der Patristik vorsichgegangen war.

[2] Es sei daran erinnert, daß Plato, Rep. 617 B bei geozentrischem Weltbild (d. h. unter der Voraussetzung, daß über der Erde 7 Planeten und der Fixsternhimmel kreisen) auf jeden der 8 sich bewegenden Kreise eine Sirene stellt; von diesen singt jede einen Ton, und die Gesamtheit der Töne ergibt eine Harmonie.

[3] Vielleicht hängt die Vorstellung der Doppeloktav mit gewissen Systemen der Sphärenharmonie zusammen, welche nicht Tonleitern, sondern nur ausgewählten harmonischen Tönen entsprechen und über welche man Teil 3 von Jans Aufsatz vergleiche.

[4] Ich benützte die Pariser Ausgabe von 1854, in der ich an der betr. Stelle II c. 4 eundum statt eundem lesen möchte.

Platos im Timäus (1—2—3—4—9—8—27), und II c. 4 wird bei der Aufzählung der 3 Klanggeschlechter (enharmonisch, diatonisch, chromatisch) bemerkt, die Lehre Platos schreibe der Weltmusik das diatonische zu[1]. Auch bei M. geht es nicht ohne heterogene Elemente ab[2]. Eine interessante Analogie ist die zwischen der „geraden" Bewegung des Fixsternhimmels und der entgegengesetzten der Planetenbahnen einerseits und den Strophen und Antistrophen der kultischen Hymnen andrerseits (II c. 3)[3].

Wiederum etwa um dieselbe Zeit, d. h. um 400 oder kurz darauf schreibt der Vergilkommentator Servius anläßlich der berühmten Aeneisstelle (VI, 645ff.), welche die septem discrimina vocum erwähnt: Orpheus habe als erster die Harmonie gefunden, d. h. den Klang der Weltkreise, deren bekanntlich neun sind; von diesen gibt der höchste, den man den anastros (sternlos!) nennt, keinen Klang, ebenso der letzte, der Erdkreis; die übrigen sieben sind es, deren Klang Orpheus entdeckte, weshalb man ihm denn auch den Gebrauch von 7 Saiten zuschreibt.

Wir treten nunmehr an die Stelle in Boetius' Institutio musica heran, an der er Ciceros Anordnung zitiert; sie findet sich in dem Qui nervi quibus sideribus comparentur überschriebenen 27. Kap. des 1. Buches (vgl. auch I c. 2). Nachdem hier erst ein anderes System der Sphärenharmonie angeführt wurde[4], heißt es: Cicero setze den Fixsternhimmel, dessen Umdrehung am rascheſten ist, als höchsten, und den Mond als tiefsten Ton. Die unbewegliche Erde[5] setze er gewissermaßen als silentium; ihr zunächst befinde sich der Mond, dem C. den Proslambanomenos zuteile, usw.:

---

[1] II 1 bemißt M. den über die Grenzen des menschlichen Gehörs hinausgehenden Umfang der Himmelsharmonie mit 4 Duodezimen.

[2] Ein solches wird II c. 4 gestreift: Merkur- und Venuskreis begleiten die Sonne in gleichem Umfang. Vgl. ferner die Erwähnung von 11 circuli coelum ambientes I c. 15 (hier befindet sich anstelle des Fixsternkreises ein lacteus und ein Zodiacus).

[3] Hiermit vergleiche man, was der Grammatiker Marius Victorinus (Grammatici lat., ed. Keil, VI 59f.) sagt: nach der Meinung einiger sollen die sakralen Gesänge mit ihren Strophen und Gegenstrophen die Musik und die Bewegung des Weltalls nachahmen; denn wie der Himmel sich vom Aufgang zum Niedergang nach rechts dreht, so bewegt sich der Chor im Reigen erst nach rechts; und wie die Planeten nach links ziehen, so geht der Chor hierauf nach links zurück; schließlich bleibt der Chor singend stehen, da die Erde, um die sich der Himmel dreht, unbeweglich in der Weltmitte steht. Gleich daneben zitiert M. V. noch eine Deutung: Theseus habe nach Tötung des Minotaurus mit den geretteten Jünglingen und Jungfrauen Reigen aufgeführt, bei denen sie sich primo in circuitu, debinc in recursu, id est στροφῇ et ἀντιστρόφῳ bewegten, um das Gewundene des Labyrinths nachzuahmen. Ähnliches noch bei Honorius von Autun (Patr. lat. 172, 587).

[4]

Mond	Nete synemmenon	(d′)
Merkur	Paranete syn.	(c′)
Venus	Trite syn.	(b)
Sonne	Mese	(a)
Mars	Lichanos meson	(g)
Jupiter	Parypate m.	(f)
Saturn	Hypate m.	(e)

Dieses System, welches den 7 Planeten je einen Ton zuweist und die Oktave nicht erreicht, ist dasselbe, welches sich bei dem im 2. Jahrh. n. Chr. schreibenden Nikomachus findet (s. Musici scriptores graeci, ed. C. v. Jan, 241f.), nur daß dort die Folge von Merkur und Venus die umgekehrte ist und die Tonnamen etwas abweichen.

[5] Wenn O. Paul in seiner Boetiusübersetzung Friedleins una sede semper haeret als ima sede s. h. emendiert, so ist dies um so einleuchtender, als es bei Cicero selbst ima heißt.

Himmel	Mese	(a)
Saturn	Lichanos meson	(g)
Jupiter	Parypate m.	(f)
Mars	Hypate m.	(e)
Sonne	Lychanos hypaton	(d)
Venus	Parypate h.	(c)
Merkur	Hypate h.	(H)
Mond	Proslambanomenos	(A)

Hier sind die 8 kreisenden Sphären Ciceros ausdrücklich mit den dazugehörigen Tönen versehen (ob B. dies etwa bei einem C.-Glossator vorfand?). Und zwar ist es eine diatonische Reihe, die untere Oktav des von B. selbst am Ende von I c. 20 (in welchem Kap. er die aufeinanderfolgenden, immer tonreicheren Systeme der Alten entwickelt) angeführten Systems A—a' (des bekannten Systema teleion).

Nun hätte es nahegelegen, dieses Systema teleion, d. h. die 15-tönige 2-oktavige Leiter A—a' im Sinne der Sphärenharmonie auszustatten, umsomehr als die bereits erwähnte Kategorie von Systemen, welche nur eine Auslese konsonanter Intervalle behandeln, je etwa zwei Oktaven umspannen (s. Nachtrag 1). Aber diesen Schritt vollzieht das Mittelalter nicht so rasch.

Der berühmte irische, im 9. Jahrh. am französischen Hofe lebende Philosoph Johannes Scottus schreibt in einem Gedicht (Poetae latini aevi Carol. III 532, ed. L. Traube):

Aetherios cyclos ambitat stelliger orbis
  Mundum circuiens motibus assiduis.
Processu vario ferebatur consona turma
  Errantum, dulces edidit ipsa tonos
Sex numero septem spatiis modulantibus octo:
  Caelestis sperae condidit armonia.
Posthac extremus rex mundi dicitur aulam
  Possessurus eam, ni sua facta forent.

Hier sind musikalisch richtig 8 Töne (modulantia) angeführt, also die Oktav, welche 7 Intervallen oder 6 Ganztönen entspricht. In der Achtzahl der Töne stimmt Johannes mit Cicero und Boetius überein; an ersteren erinnern speziell die beiden letzten Verse, in denen dem Weltkönig die äußerste, die übrigen umschließende Kugel zugewiesen wird[1].

Derselbe Johannes Scottus berührt den Gegenstand auch in seinem philosophischen Hauptwerk De divisione naturae (Patr. lat. CXXII 715, 718, 722). „Da Pythagoras versucht hat, mit sicheren Gründen darzutun, daß das ganze Weltgebäude sich nach musikalischen Verhältnissen drehe und bemesse — dem steht auch die hl. Schrift nicht entgegen, welche sagt Et concentum caeli quis dormire faciet, — so können wir finden, er habe dies nur gesagt, um in den Abständen zwischen den Gestirnen die rationalen Verhältnisse der musikalischen Intervalle aufzuzeigen. Indem Pythagoras nun erkannte, daß in der Mitte des Abstandes zwischen der Erde und der alles

[1] Auch in einem anderen Gedicht, etwa aus dem Ende des 9. Jahrhs. (Poetae lat. aevi Car. IV 211, ed. v. Winterfeld) werden die 7 Planeten erwähnt, welche (wohl unter Hinzunahme des Fixsternhimmels) 8 Töne singen. Von Joh. Scottus kommt noch das Gedicht Poetae lat. III 538 in Betracht.

Sinnenmäßige umschreibenden höchsten Kugel der Sonnenkreis liegt, hat er in nicht unrationaler Weise angenommen, es sei eine Oktav von der Erde zur Sonne, und eine weitere Oktav von der Sonne zum äußersten Weltkreis". Die erste Oktav läßt Johannes von der principalis principalium (Hypate hypaton) bis zur Mese reichen (in Wirklichkeit ist dies nur die Septime H—a), die zweite von da bis zur Nete Hyperbolaion (a'); den Abstand von der Erde zum Mond hatte er kurz vorher im Sinne der philosophi (worunter wiederum Pythagoras verstanden sein dürfte) mit dem Ganzton in Beziehung gebracht. Wie man sieht, ist hier nicht nur der Standpunkt des Johannes, entsprechend dem Charakter des Werkes, kritischer als im Gedicht, sondern es ist offenbar ein anderes System der Sphärenharmonie ins Auge gefaßt: wenn die 7 Planeten, sei es auch unter Hinzufügung von Erde und Fixsternhimmel, zwei Oktaven umspannen sollen, kann es sich nicht um eine eigentliche Tonleiter handeln, sondern um eines jener Systeme, die eine Auslese konsonanter Intervalle begreifen[1]. (S. indessen Nachtrag 2.)

Bei einem gewissen Lios Monocus, der, wie Johannes Scottus, aus der keltisch-britischen Sphäre und aus dem 9. Jahrh. stammt, finden wir (l. c. IV 282) eine Stelle, die allerdings nicht von der Himmelsmusik, sondern nur von der Himmelsordnung spricht. Hier werden die 7 Stufen der aetherea aula aufgezählt, und zwar zweimal hintereinander in verschiedener Fassung: a) 1. sanctificatio, 2. dilectio, 3. operatio, 4. copia crucis, 5. clementia, 6. discussio veri, 7. pietas; b) 1. pavor domini, 2. Christi dilectio, 3. operatio, 4. dilectio, 5. remissio, 6. conversio, 7. copia crucis. Phonetisch wollen wir uns merken, daß einer der Hexameter mit Ordine consimili beginnt (im vorhin zitierten Gedicht des Johannes beginnt ein Vers mit Ordine multiplici).

Wenn Lios die sich in der Entwicklung der Einzelseele darstellenden christlichen Tugenden zu Stufen des „Aetherhofes" macht, so müssen wir andrerseits im Auge haben, daß objektive geistige Mächte für das christlich-biblische Denken von jeher den himmlischen bzw. übersternlichen Raum bevölkerten. Die Engel und Erzengel und die ganze militia caelestis exercitus, darunter Potestates, Throni, Dominationes, Virtutes, Cherubim, Seraphim figurieren in den verschiedenen Fassungen der zum ältesten Bestand der Liturgie gehörenden Präfation, Angeli, Potestates, Cherubim und Seraphim auch im Tedeum, und zwar — hier berühren wir uns wieder mit der eigentlichen Sphärenharmonie — das Sanctus singend[2].

---

[1] Ein ähnliches System führt v. Jan l. c. 30 nach zwei in Neapel befindlichen griech. Hss. an:

Fixsterne	Über den Hyperbolaioi	(h')
Saturn	Nete hyperbolaion	(a')
Jupiter	Nete diezeugmenon	(e')
Mars	Nete synemmenon	(d')
Sonne	Paramese	(h)
Venus	Mese	(a)
Merkur	Hypate meson	(e)
Mond	Hypate hypaton	(H)
Erde	Proslambanomenos	(A)

[2] Diesen Hinweis verdanke ich Hrn. Prof. P. Wagner, der mich ferner auf Bibelstellen wie Eph. 1, 21 f. und Col. 1, 16 aufmerksam machte, welche jenen liturgischen Stellen zur Grundlage gedient haben dürften. Unwillkürlich muß man hier daran denken, daß Plato im Phädo 109 f. den Raum über dem Fixsternhimmel als Ort der Ideen ansieht. S. Nachtrag 3.

In diesen Zusammenhang gehört eine die Sphärenharmonie beschreibende Stelle im Carmen allegoricum de S. Switberto des Radbod († 917; Poetae lat. IV 167f.). Hier vertritt der hl. Switbert gewissermaßen den die überirdische Welt betrachtenden Scipio im Somnium; auch das Sanctus fehlt nicht. Die Stelle folge hier mit einigen der Glossen, die sie in einer Hs. des 11. Jahrh. begleiten.

Nonne tuas modulis oblectat dulcibus aures
  Orbibus aplanes obvius empyriis;
Mundus ubi adversos cum praecipitatur in axes [1]
  Atque parallelis cursibus astra fremunt,
Vera apud aethereos reboat tum musica cyclos
  Omnicanens [2], numeris [3] et comitata suis,
Usque adeo crescens, ut plus quam nete [4] resultet,
  Ter quoque sive quater [5] bisdiapason [6] agat;
Qui sonus humanos longo dyastemate sensus
  Praeterit, at superis nobile chroma [7] canit.
Hic tibi suavisonum pangit, vir sancte, melodum,
  Quod duo tresque canunt, quattuor, octo, novem [8].
Addo aliud quod nemo valet sub sole mereri,
  Is nisi forte tibi par sit in arce boni:
Angelici coetus decies centena chororum
  Milia simphoniis commodulando sacris
Auribus in caelo semper felicibus audis,
  Quorum „ter sanctus" fine sine ora sonant.

Der als enorm geschilderte Umfang der Himmelsmusik (der Glossator ruft hier „Hyperbel" aus) erinnert etwas an Macrobius. Das antike Motiv der irdischen Unhörbarkeit der Sphärenmusik ist auch hier mit diesem Tonumfang verknüpft (vgl. ferner Joh. Sc., Patr. lat. 122, 549).

Wir gelangen jetzt zu demjenigen Gedicht, welches den Anlaß zu dieser Studie geboten hat und in unserem Faksimile reproduziert ist. Es findet sich, wohl von einer Hand aus dem Ende des 11. Jahrhs. (oder vom Anfang des 12.) aufgezeichnet, in der Boetius' Institutio musica enthaltenden Handschrift Paris B. N. lat. 7203 (welche für Friedleins Ausgabe nicht benützt wurde) auf f. 2 v. und 3 r. [9]). Hier folge eine Transkription der Verse.

---

1 Gl.: Cum mundus praecipitatur in axes errantium siderum, ex ea collisione fit vera musica.

2 Gl.: Omnes sonos musicos habens.

3 Gl.: Dyatessaron, diapente et ceteris.

4 Gl.: Chorda acuta in musica.

5 Gl.: ὑπερβολαί.

6 Gl.: Bisdiapason fit ex quadruplo.

7 Gl.: Cantum.

8 Gl.: Per hos numeros omnis musica currit: proportio duorum ad IIII diapason symphoniam exprimit; duorum vero ad tria diapente; trium ad quattuor diatessaron; trium ad VIIII cum duplo diapason diapente; duorum ad VIII bisdiapason; VIII ad VIIII epogdoum, i. e. tonum. Sic ergo habes omnes symphonias musicae artis.

9 Die erste Kunde von diesem Gedicht erhielt ich von Herrn Dr. phil. E. Schlager, dem hiermit mein Dank ausgesprochen sei. Das erste Blatt der Hs. ist leer. Auf f. 2r. steht, von einer späteren Hand geschrieben, der Titel Boethii musica ante multos annos scripta et omnium quas vidi correctissima. F. 2v. bis 5v. sind von einer Hand beschrieben. Auf unser Gedicht mit der Skala folgt auf f. 3v. bis 4v. eine Art Einteilung der Wissenschaften, f. 5r. eine guidonische Hand, und f. 5v. eine ebensolche; neben letzterer sind nochmals dieselben griechischen Tonnamen, wie in unserer Skala, in derselben Anordnung angeführt und daneben die lateinischen Tonbuchstaben A B C D E F G a b (dieser Buchstabe zwischen Mese und Paramese) b c d e f g gestellt; unter dem Proslambanomenos steht noch ein griechisches großes Gamma mit der Beischrift guido. Auf f. 6r. beginnt zunächst noch eine Art Prolog zu Boetius; die Schrift ist derjenigen von f. 2v. bis 5v. ähnlich.

NATURALIS CONCORDIA VOCŪ CUM PLANETIS;

EST PLANETARUM SIMILIS CONCORDIA VOCUM.

A terra celo diuinus scanditur ordo.

Tellus hos numeris sic sursum scandit ab imis.

Lune. ermes. ueneris. et sol. mars. iouis. atque saturnus.

Ordine consimili debes uoces modulari.

Primam da lune que fertur proxima terre;

Inde tonum quartum mercurius [illegible] illa;

Hocque tonum spacio numeratque [illegible] ordo.

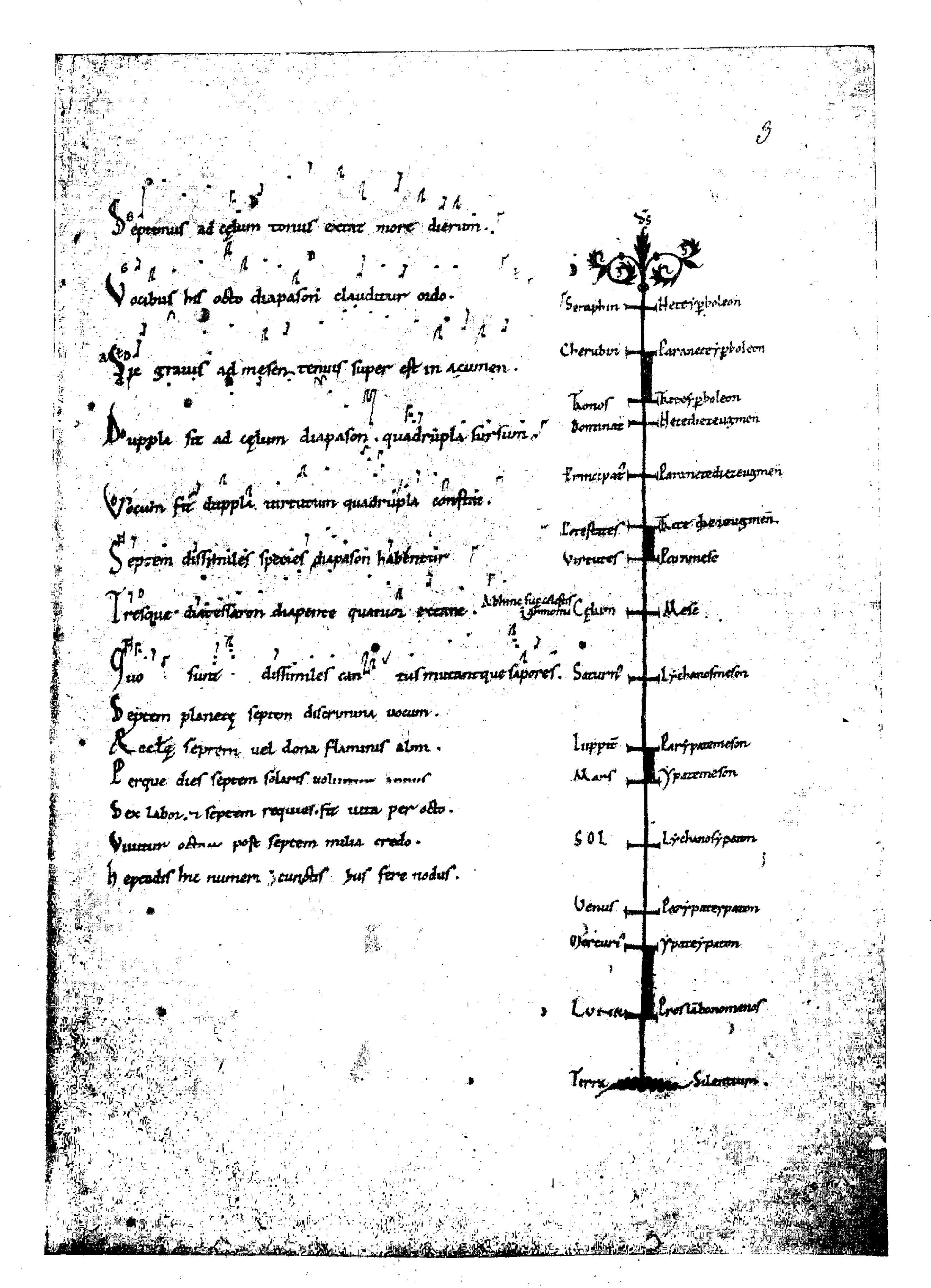
Nempe sequens spacium ueneris [illegible] dignum.

Post tonus ad solem [illegible]

Terminat atque [illegible] mars [illegible] in diapente.

Iuppiter atque suum [illegible] lune [illegible]

Hisque tonum [illegible] pariter saturnus.


3
Septenus ad celum tonus extat more dierum.
Vocibus his octo diapason clauditur ordo.
Ipse grauis ad mesen tenuis super est in acumen.
Dupla fit ad celum diapason quadrupla sursum.
Septem dissimiles species diapason habentur
Tresque diatessaron diapente quatuor extant.
Quo sunt dissimiles cantus mutantque sapores.
Septem planete septem discrimina uocum.
Recte septem uel dona flaminis almi.
Perque dies septem solaris uoluitur annus
Ds
Seraphin
Cherubin
Thronos
Dominat
Principat
Potestates
Virtutes
Celum
Mese
Saturn
Iuppiter
Mars
SOL
Venus
Mercuri
Luna
Terra
Silentium.

Naturalis concordia vocum cum planetis.



[1] Diese Note ist ergänzt; die Hs. weist einen Wurmstich auf.

[2] Angesichts eines unmittelbar neben dem h stehenden Wurmstichs wäre es möglich, daß vor dem h ein a stand, d. h. daß statt des Cephalicus ein Pes mit liqueszierendem Zusatz anzunehmen ist.



22. Septem planetae, septem discrimina vocum,
23. . . .[4] septem vel dona flaminis almi,
24. Perque dies septem solaris volvitur annus;
25. Sex labor et septem requies; fit vita per octo;
26. Vivitur octavo post septem milia, credo.
27. Heptadis hic numerus cunctis rebus fere nodus.

[1] So ist die Melodie von limma canorum gemäß dem Kustos zu interpretieren; ob sie aber nicht doch eher a c a g a g g lautet?

[2] In der Hs. steht sit.

[3] Die erste Note könnte auch als e aufzufassen sein.

[4] Unverständlich; es scheint Acelnae geschrieben zu sein (Rasur).

Die Stufen der Skala sind:

		deus	
	Seraphin	Nete yperboleon	(a')
	Cherubin	Paranete yperb.	(g')
	Tronos[1]	Trite yperb.	(f')
	Dominatio[2]	Nete diezeugmenon	(e')
	Principatus	Paranete diez.	(d')
	Potestates	Trite diez.	(c')
	Virtutes	Paramese	(h)
Abhinc supercelestis . . . armonia[3]	Caelum	Mese	(a)
	Saturnus	Lychanos meson	(g)
	Juppiter	Parypate m.	(f)
	Mars	Ypate m.	(e)
	Sol	Lychanos ypaton	(d)
	Venus	Parypate yp.	(c)
	Mercurius	Ypate yp.	(H)
	Luna	Proslambanomenos	(A)
	Terra	Silentium	

Der Autor dieser Verse schließt sich eng an Boetius, zeigt aber zugleich, daß er auch auf Cicero selbst oder einen Kommentator desselben zurückgegangen ist, da er mit der bei Boetius fehlenden Bezeichnung der Siebenzahl als Knoten aller Dinge endet (s. übrigens Nachtrag 4). Er vollzieht den Übergang zum Systema teleion und stellt die auf die untere Oktav folgenden Töne durch Virtutes, Principatus, Dominatio, Tronos, Cherubin und Seraphin dar, was nach dem oben Gesagten durchaus naheliegend erscheint; es sind die 9 himmlischen Ordines des Ps.-Dionysius ohne die 2 letzten und in anderer Folge (letztere stimmt genau mit derjenigen des Sequenztextes Anal. hymn. 53, 196 überein).

Können wir etwas Spezielles zur Datierung unserer Hexameter beibringen? Der Umstand, daß die Aufzeichnung korrupte Stellen enthält, deutet darauf hin, daß der Schreiber bereits eine Vorlage hatte. Ein anderes Indiz ergibt sich aus der metrischen Form: es sind ziemlich reine quantitierende Hexameter, davon die Mehrzahl mit einsilbigem leoninischem Reim; wir besitzen zwar leider noch keine Geschichte der lateinischen Dichtkunst des Mittelalters, aber soviel darf vielleicht doch gesagt werden, daß eine solche Form am ehesten in das 10. Jahrh. weist, obgleich auch das 9. oder 11. nicht ausgeschlossen wäre[4]. Welche Bedeutung den vermerkten Anklängen aus der keltisch-britischen Sphäre beizumessen ist, bleibe dahingestellt.

---

[1] Weshalb bei vieren der Intervalle die vertikale Linie rechts verstärkt ist — und zwar in rot —, ist nicht klar; die Intervalle liegen symmetrisch mit a—g als Mitte.

[2] Das Abkürzungszeichen hinter Dominat könnte allenfalls auch als iones aufzufassen sein.

[3] Ich zweifle, ob das vor dem Anfangsbuchstaben dieses Wortes stehende Zeichen ein h oder eine Abkürzung für en bedeutet.

[4] Ich denke hier z. B. an die Kontroverse bezüglich der Zeit der Abfassung eines — Poetae lat. aevi Car. II 397 gedruckten — Gedichts aus dem Reichenauer Kreise: W. Grimm, Gesch. des Reims 657 zweifelte angesichts der häufigen leoninischen Reime, ob das Gedicht bereits von dem 849 verstorbenen Walafrid Strabo verfaßt sein könnte; der Herausgeber K. Dümmler dachte an eine durch einen Schüler Walafrids an diesen gesandte Epistel; und M. Manitius sieht (Gesch. d. lat. Lit. d.

So interessant die Verse an sich sind, noch interessanter werden sie durch die sie begleitende Musik. Ob diese schon von Hause aus zu den Versen gehörte, können wir freilich nicht sagen. Aber in unserer Hs. wenigstens dürfte die Musik nicht späterer Nachtrag sein; denn im 7. Vers vom Ende sind einige Silben breit auseinandergerückt, um für Melismen Platz zu lassen, und die mit Musik versehenen Verse weisen breite vertikale Zwischenräume auf im Gegensatz zu den eng untereinander geschriebenen folgenden. Die Melodie hat einen enormen Umfang (A—g')[1]. Ebenso bemerkenswert ist sie durch ihre Ausführlichkeit: die 21 neumierten Hexameter sind vollständig durchkomponiert. In obigem Abdruck sind die verstechnischen „Takte", die Füße, genau untereinandergestellt; man sieht, daß diese Takte für die musikalische Gliederung kaum etwas zu sagen haben (s. immerhin Nachtrag 4): es ist eine Musik von „choralem" oder halbchoralem Rhythmus.

Von großem Interesse ist auch die Notation. Sie ist in einer Weise den Formen der Quadratnotation nahekommend, wie man es im 11. Jahrh. (oder am Anfang des 12.), in dem doch wahrscheinlich Text und Noten geschrieben sind, kaum erwarten würde. Eine Linie, ohne Tinte in das Pergament geritzt (und daher leider in unserer Reproduktion kaum sichtbar), dient als Richtschnur. Eigentümlicherweise ist nicht die Linie mit einem Schlüsselbuchstaben versehen, sondern jeweils die erste Note der Zeile (welche in ein paar Fällen auf der Linie steht). Nur die Neumen der ersten Verszeile richten sich nach zwei Linien, von denen die obere mit c bezeichnet ist, während die untere f bedeutet, was aus dem der ersten Note vorangestellten Buchstaben D zu schließen ist; in Vers 17 ist der Anfangston mit d bezeichnet und außerdem eine Oktav tiefer D gesetzt, während die Linie dem dazwischenliegenden g entspricht. Der Kustos am Ende der Zeile fehlt nur einmal. Einzelzeichen ist fast durchweg das (rechteckige) Punctum, verhältnismäßig selten die Virga (ein kaudiertes Rechteck). Die Rechteckigkeit ist so ausgesprochen, daß sogar die Puncta des Climacus dieselbe Form haben. Eigenartig ist, daß im Climacus die erste Note (Virga) nicht rechts, sondern links kaudiert ist, und ebenso ist in einem Podatus, dem Puncta angeschlossen sind, die obere Note nach rechts gewendet. Im übrigen aber hat der Podatus die

---

Mittelalters I 313) kein Hindernis, das Gedicht W. selbst zuzuschreiben. Ferner sei bezüglich des Hexameters mit Reim angeführt, daß Poetae lat. III 733 f. ein Gedicht in fast durchweg einsilbig gereimten Hexametern von einem in den 860er Jahren gestorbenen Verfasser steht, sowie ebenda IV 297 ff. ein um die Wende des 9. Jahrhs. anzusetzendes Gedicht, in dem die Mehrzahl der Hexameter einsilbig gereimt ist, und daß im 11. Jahrh. bereits der zweisilbige leoninische Reim aufkommt (vgl. M. Manitius l. c. II 88, 554 f., 609), während andrerseits immer noch Hexameter ganz ohne leoninischen Reim vorkommen (ebenda 554 f.; den Reim im allgemeinen kennt die mittellateinische Poesie freilich schon vor dem 9. Jahrh., denn C. Blume, der verdiente Fortsetzer der Analecta hymnica, weist dort 51, 263 darauf hin, daß in Hymnen irischer Provenienz der Reim im 6. Jahrh. immer mehr vordringt und im 7. und 8. Jahrh. in reiner Form vorhanden ist; vgl. ferner W. Meyer, Ges. Abhandlungen I 191 ff.). Weitere Anhaltspunkte: 1. im 11. Jahrh. ist das Vorliegen vieler prosodischer Fehler eine gewöhnliche Erscheinung; 2. wenn unser Gedicht im allgemeinen Elision und Hiatus vermeidet (nur in Vers 4 findet sich Luna, Hermes), so ist eine solche Erscheinung bereits im 10. Jahrh. zu konstatieren (vgl. L. Traube, Neues Archiv X 382, und M. Manitius l. c. I 615), wenn auch andrerseits Manitius II 554 f. die vollständige Meidung von Elision und Hiat als etwas noch in der Mitte des 11. Jahrhs. Vereinzeltes hinstellt.

[1] Ist es etwa Absicht, daß sie die zwei Oktaven des Tonsystems, nur ohne die Nete hyperbolaion umfaßt? Ist nicht ferner die absteigende Leiter auf Ordine consimili (Vers 5) tonsymbolisch gemeint? S. Nachtrag 4.

nach links gewendete Form. Dies zeigt, daß wir es nicht mit aquitanischen Neumen zu tun haben. Auch Clivis und Torculus haben nicht die aquitanische, sondern die der klassischen Quadratnotation entsprechende Form, und so erinnert das Notenbild ungefähr an das von P. Wagner, Einf. in d. greg. Mel. II 319 gebotene Faksimile aus einer Pariser Hs. des 12. Jahrh., nur daß dort keine links kaudierten Virgae vorkommen[1]. Drei aufsteigende Töne sind als Pes mit Virga (Vers 6) oder als zwei Puncta mit darüberstehender Virga (Vers 21) geschrieben, vier aufsteigende (Vers 16) als doppelter Pes. An liqueszenten Zeichen finden sich: der absteigende Cephalicus, der aufsteigende Epiphonus, der Pes und Porrectus mit absteigender Liqueszenz (in den beiden letzten Fällen ist selbstverständlich der Anfügung des Striches wegen der letzte Ton der Ligatur nach rechts gedreht). Als letztes Zeichen der ersten Silbe in Vers 21 steht ein Pes stratus. Eigentümlich ist in Vers 10 über der vorletzten Silbe der neben der Virga stehende z-ähnliche Haken, der vielleicht am ehesten als Quilisma descendens (P. Wagner, Einf. II 150) oder als Clivis mit angefügter Liqueszenz zu interpretieren ist. Quilismaähnlich, oder genauer: im Sinne des Pes quassus sind die beiden in der Transkription mit ~ bezeichneten Töne geschrieben (Vers 9: der erste Ton der Ligatur; Vers 18: der zweite Ton der Ligatur).

So läge hier ein fortgeschritteneres, vermutlich französisches Gegenstück zu dem diastematisch, aber ohne Linien und Schlüssel notierten Graduale-Fragment englischer Herkunft vor, das sich jetzt in Stockholm befindet und über das P. Wagner in einem sehr interessanten Aufsatz in Nordisk Tidskrift för Bok- och Biblioteksväsen XII (1925) berichtet („Eine musikalische Reliquie der kgl. Bibliothek in Stockholm").

Die Lehre von der Sphärenmusik ist für uns auch insofern von Interesse, als an sie die in der mittelalterlichen Theorie übliche Dreiteilung der Musik als musica mundana, humana und instrumentalis anknüpft. Ein schönes Bild, welches diese Dreiteilung veranschaulicht, sei hier nach der Notre Dame-Handschrift Florenz Laur. plut. 29 cod. 1, in der es auf dem Verso des Vorblattes steht, wiedergegeben; es stammt ungefähr aus der Wende des 13. Jahrhs.

Nachtrag.

1. Wir sahen, daß bereits Favonius nach der Doppeloktav schielt. Übrigens spricht schon Ptolemäus von der Doppeloktav des Systema teleion, aber nicht im Zusammenhang der die Erde umschließenden Sphären, sondern im Zusammenhang des Tierkreises, dessen einer Äquinoktialpunkt als Proslambanomenos, und dessen anderer, gegenüberliegender als Mese gesetzt wird, während am Ende des zweiten Halbkreises (also mit dem Ausgangspunkt zusammentreffend) die Nete hyperb. steht (v. Jan S. 32).

2. Ein eingehenderes Studium der Musikanschauung des Joh. Scottus (s. hierüber in einem der folgenden Hefte der Deutsch. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.) hat mich den Unterschied zwischen den poetischen und den kosmologischen Erwähnungen der Sphärenharmonie bei diesem Philosophen schärfer erkennen lassen. Von der Sphärenharmonie im vollen Sinne kann im ernsthaft kosmologischen Zu-

[1] Auch eine gewisse Verwandtschaft mit P. Wagner, Einf. II 187 (1. Hälfte des 11. Jahrhs., Cluny) ist nicht zu verkennen; hier fehlt der Virga im Climacus der Kopf gänzlich, sie ist bloßer Strich.



sammenhang schon deshalb nicht die Rede sein, weil nach der eigentlichen Vorstellung des Joh. zwar der Mond ein Nachbar der Erde, und Saturn ein Nachbar des Fixsternhimmels ist, aber die übrigen 4 Planeten um die Sonne kreisen (Patr. lat. 122, 697f. u. 715). Jedenfalls bieten die oben angeführten Stellen aus Johannes' Hauptwerk kaum mehr als einen Vergleich zwischen kosmologischen und musikalischen Abständen, kein Inbeziehungsetzen von Sphären und Tönen.

3. Schon im ältesten Denkmal christlichen geistlichen Gesanges, im Hymnus aus Oxyrhynchos (vgl. H. Abert, ZfM 4, 9/10; O. Ursprung, Bull. de la Soc. Union Musical 3; P. Wagner, Philologus 59) sind an dem von der ganzen Kreatur gesungenen Lob die (himmlischen) Mächte beteiligt. In der von Joh. Scottus übersetzten und kommentierten Himml. Hierarchie des Pseudo-Dionysius (s. Patr. lat. 122) sind die himmlischen Heerscharen in 3 × 3 Kategorien geordnet: a) Seraphim, Cherubim, Throni; b) Dominationes, Virtutes, Potestates (hier lautet die Folge manchmal: Virtutes, Potestates, Dominationes); c) Principatus, Archangeli, Angeli (wer würde hier nicht an die Neunzahl der von Martianus Cap. mit der Sphärenharmonie in Beziehung gesetzten Musen denken!). Diese 9 Ordnungen in etwas veränderter Folge sind in der Notker zugeschriebenen Sequenz Omnes sancti Seraphim angerufen (Analecta hymn. 53, 196); auf sie wird auch sonst vielfach in Sequenzen und überhaupt in der geistlichen Poesie Bezug genommen. Der Liturgiker Durandus von Mende weiß übrigens eine Erklärung dafür, daß in der üblichen Meßpräfation von den 9 Ordnungen nur 6 genannt werden (Rationale div. off. 4, 33).

4. Zur Musik der Verse sei noch folgendes bemerkt. Der absteigenden Siebenerreihe auf Ordine consimili (Vers 5) entsprechend bilden im vorhergehenden Vers die Anfangstöne der 7 Planetennamen in der richtigen Reihenfolge dieselbe Tonleiter in aufsteigender Richtung. Diese Tonsymbolik erinnert etwa an die Verse des Hermannus Contractus Ter tria junctorum (vgl. W. Brambach, Die Reichenauer Sängerschule, Leipzig 1888, S. 17f., 28 und das Faksimile, sowie A. Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen, Monumenta N. 32), wo die einzelnen Intervalle wie limma, tonus, diatessaron in der Melodie eben durch die entsprechenden Abstände vertreten sind (der 3. Vers des Hermannus Nunc prope consimilem discernit limma canorem klingt übrigens an unser Gedicht an); etwa Ähnliches liegt in dem in Musik gesetzten Ausspruch Diapente et diatessaron simphonie et intense ac remisse, pariter consonantia diapason modulationem consonam reddunt vor, welcher in einem Zisterziensergraduale des 12. Jahrhs. auf ein Tonale folgt (vgl. A. Machabey, Revue musicol., Nouv. série N. 19): hier sind wie die genannten Intervalle, so bei intense ac remisse, das Auf- und Absteigen nachgezeichnet, gewiß auch in pädagogischer Absicht. In unserem Tonstück schließen nicht nur die meisten Verse mit der Finalis d, sondern auch die Zäsur im 3. Versfuß kadenziert meist in ähnlicher Weise. Die gesteigerte melismatische Auszierung von Vers 21 deutet darauf, daß nicht eine Melodiefortsetzung verloren gegangen sein dürfte; auch der Text könnte ursprünglich mit Vers 21 geendet haben.

5. Die Ligatur über der vorletzten Silbe von Vers 20 könnte allenfalls auch als e f zu lesen sein.

Vom musikalischen Als Ob

Von

Fritz Heinrich, Berlin

In zwei früheren Abhandlungen[1], deren Kenntnis ich für das folgende erbitten muß, habe ich als Inhalt und Gehalt der Musik das Elementar-Affektvolle und das Harmonisch-Gegenständliche bezeichnet. Für das ästhetische Erleben dieser beiden Phänomene im Nachschaffensakt, wo sie miteinander verschmelzen, wurde dem Harmonisch-Gegenständlichen die Bedeutung eines Selbstwertes zugesprochen. Das ästhetische Auffassen eines Tonwerks beruht auf Gehörswahrnehmungen, ist also rein akustischen Ursprungs, und die Wertgefühle, die es uns gibt, sind deshalb im Grunde sinnlicher Art. Der Inhalt der Musik besteht zunächst nur in Empfindungen: wir empfinden die Höhenunterschiede der Töne, ihre Stärkegrade, ihre Ablaufsgeschwindigkeit, ihre Rhythmen. Da jedoch diese Empfindungen beim ästhetischen Musikhören lust- und unlustbetont zu sein pflegen, so nennen wir sie im ästhetischen Verhalten lieber Gefühle. Ihre Ergänzung finden diese musikalischen Elementargefühle in dem musikästhetisch wertvolleren Fühlen der Klangverbindungen, das wir kurz das Harmoniegefühl nennen dürfen.

Somit ist die Musik im Grunde als eine Sinnenkunst charakterisiert. Eine Vergeistigung dieser Kunst, eine Bereicherung ihrer Wirkungen durch das Bestreben, ihr symbolische Bedeutung zu geben, hat sich als etwas ihrer Wesenheit Feindliches herausgestellt. Die Programm-Musik mußte vom Standpunkt der musikalischen Wesensgesetzlichkeit abgelehnt werden, desgleichen der Expressionismus, weil Ausdruck nur der elementare und affektvolle Teil des musikalischen Gesamtwertes ist, während dessen vornehmster Bestandteil, das Harmonische, seine ästhetische Bedeutung nicht zum geringsten dem Umstande verdankt, daß er affektbefreit ist. — Solche Einengung der Tonkunst auf ästhetische Gefühle sinnlichen Ursprungs kann heutzutage nicht auf vielseitige Zustimmung rechnen, wenigstens nicht in der Welt der musikästhetischen Literatur und Publizistik. Man fährt fort, darin eine Herabwürdigung der Musik zu einer Vordergrundskunst oder einem Ohrenkitzel zu sehen. Ihre wahre Bedeutung und Würde, so meint man, beruhe auf ihren Hintergründen, auf Beziehungen zum Kosmischen, auf Lebensgefühlen und Weltgefühlen, die sie aus ihrem Schlummer weckt. Dergleichen werde ästhetisch erlebt, entziehe sich aber eigentlicher Begründung und Erklärung. Solche Auffassung der Musik, als einer in ihrem Wesen geheimnisvollen und unerklärlichen Kunst, geht hauptsächlich auf Richard Wagner zurück. Wer so denkt, zieht der ästhetischen Forschung Grenzen, aber der Ästhetiker weiß ja, daß künstlerische Schöpferkraft und künstlerisches Schaffen mit Naturnotwendigkeit im umgekehrten Verhältnis zu der Fähigkeit zu stehen pflegen, ästhetische Vorgänge zu beobachten und zu bewerten. Er hat festgestellt, daß dies auch von Richard Wagners ästhetischen

[1] 1. Musikalische Elementargefühle und harmonische Gegegenständlichkeit, Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. Bd. 17, Heft 2. 2. Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol. ZfM. VIII, 2. Die ästhetische Erfahrungsgrundlage bleibt für den vorliegenden Aufsatz dieselbe wie in diesen Arbeiten.

Ansichten ausgiebig gilt. Er ist seinerseits überzeugt, daß es möglich ist, genügendes Licht über ästhetisch Selbsterlebtes zu verbreiten, um sich nicht vor Worten wie Hintergründe, Kosmisches, Lebensgefühle, Weltgefühle verbeugen zu müssen, ohne sie nach ihrer Erfahrungsherkunft und Bedeutung zu fragen. Systematisierten Tönen, Harmonien in zeitlichem Ablauf und gegliedertem Aufbau, Rhythmen, akustischer Dynamik, Klangfarben — diesen deutlich vorliegenden Objektivitäten, die als Empfindungs- und Gefühlstatsachen das Bewußtsein des Musizierenden erfüllen, wird die Fähigkeit zugesprochen, uns Wert und Unwert unseres Lebens fühlen zu lassen und uns darüber hinaus Weltgefühle, Offenbarungen, kosmische Gesichte zu schenken. Bei solchen Behauptungen kann die Ästhetik sich nicht beruhigen. Sie wird sie vielmehr an der besten musikästhetischen Erfahrungsgrundlage, am Nachschaffensakt, prüfen müssen, wird fragen müssen, wie sich das ästhetische Bewußtsein des Nachschaffenden[1] und das reproduzierte Tonwerk zu jenen der Musik zugeschriebenen Wirkungen und zur außermusikalischen Wirklichkeit verhalten. Die Beantwortung dieser Frage erfordert, daß die ästhetische Wirklichkeit des Tonwerks scharf ins Auge gefaßt wird. Wir wissen alle, vergessen nur leider zu oft, daß das unmittelbare und eigentliche Musikerlebnis ein akustisch-sinnliches ist. Freilich kann es von Anregungen assoziativer Art begleitet oder von Einwirkungen suggerierter Art beeinflußt werden, die in eine Welt der Illusion führen, wo es dann scheint, als ob das, was man hier schaut, auch eine musikästhetische Wirklichkeit hätte.

1. Der Kunstschein in der Musik

Eine sogenannte Kunstwirklichkeit gibt es in der Musik so gut wie in den anderen Künsten: ein von Instrumenten vorgetragenes Tonwerk hat seine besondere Wirklichkeitsweise; es wird mit künstlichen, nicht mit natürlichen Mitteln hervorgebracht, sodaß wir von ihm den Eindruck einer Existenzweise empfangen, die es von der gewöhnlichen oder eigentlichen Wirklichkeit scheidet. Wir leben während einer aufmerksamen und von Musikalität unterstützten Audition in der „ästhetischen Wirklichkeit" des Tonwerks, wenn wir auch natürlich nicht aufhören, uns in der eigentlichen zu befinden. Wir geraten unter der Macht der musikalischen Gegenständlichkeit in eine allgemeine „Kunstillusion", mit anderen Worten: wir unterliegen der Wirkung des allgemeinen ästhetischen Scheins, der dem Tonwerk wie allen Kunstwerken anhaftet. Gekennzeichnet ist dieser Zustand dadurch, daß in ihm die auf das außerästhetische Leben bezogene Willenstätigkeit und das begriffliche Denken fortfallen. Musikalische Gegenständlichkeit, im vollen Umfange dieses Begriffs, umfaßt hier nicht nur die harmonischen,

[1] Die Worte „der Nachschaffende", „der Nachschaffensakt", „reproduzieren", „das Reproduzierte" sollen zwar in erster Linie vom instrumentalen Spieler und seiner Tätigkeit gelten, sind aber in abgeschwächtem Sinne auch auf den mit Musikalität und Aufmerksamkeit ausgerüsteten Hörer anzuwenden. Wie hingegen die instrumentalen Meisterwerke der Epoche Bach-Brahms auf die vielen Millionen ihrer Hörer wirken, die weder musikalisch spielen noch musikalisch hören gelernt haben, das ist eine Frage, die wohl den Psychologen interessieren mag, die aber m. E. außerhalb des Rahmens einer Ästhetik jener Epoche liegt. Es ist völlig unmöglich, eine brauchbare Erfahrungsgrundlage für ästhetische Feststellungen über jene Tonwerke zu gewinnen, wenn man beliebige Menschen als Versuchspersonen dazu nimmt. Die deutschen Tonheroen haben ihre Werke mit den Mitteln einer angeborenen musikalischen Anlage und einer überkommenen und anerzogenen musikalischen Kultur geschaffen, und nur, wenn diese Bedingungen erfüllt sind, lassen sich ihre Werke so aufnehmen, nachschaffen und beurteilen, wie sie es verdienen.

sondern auch die elementar-affektvollen Bestandteile des Tonwerks. Diese sind auch zum Teil gegenständlich, einmal als akustisch von außen her veranlaßte Empfindungsinhalte, und ferner, insofern sie im Hören untrennbar mit dem Harmonisch-Gegenständlichen verschmelzen. Sie erzeugen zwar musikalische Elementargefühle, die auf Analogien mit den Äußerungen des psycho-physischen Ausdruckslebens zurückgehen, aber diese würden eben ohne Reizung des Gehörs von außen her nicht zustande kommen[1].

In den bildenden Künsten gesellt sich zu der allgemeinen Scheinhaftigkeit des ästhetischen Gegenstandes noch eine besondere: der Stoff, in dem hier etwas geformt und dargestellt wird, ist nicht derselbe, den der Gegenstand in der Natur hat. Er ist vielmehr einer, dessen Bedeutung als Stoff sich im ästhetischen Betrachten verflüchtigt: wir genießen nicht sowohl Marmor und Ölfarbe, als vielmehr das in ihnen Dargestellte. Dadurch, daß hier der künstlerische Stoff in einen Gegensatz zu dem der Wirklichkeit tritt, entsteht ein besonderer Kunstschein, den man die Entstofflichung des Bildwerks nennen kann. Den Gegenständen und Gestalten der bildenden Künste haftet in ihrer Scheinwirklichkeit und Entstofflichung eine Erleichterung und Abschwächung des Wirklichen an. Sie haben ferner eine Ausdrucksqualität: ich erfasse hier eine Gestalt als beseelt, als Ausdruck eines Seelenzustandes, als Charakter oder Gebärde. Es spricht aus ihr Nachdenken, Verzweiflung, Energie, Trotz, Majestät usw. Die Erfassung solches Ausdrucks erfüllt uns mit gegenständlichen Gefühlen, die uns über den optischen Eindruck zu Übersinnlichem, Ideenhaftem, in der Phantasie Geschautem hinaustragen, das eine inhaltliche Bereicherung des Gesehenen ist. Das in der Gestalt „implicite“ eingewickelte Seelische versetzt uns in eine teilnahmvolle Erregung. — Es wird nützlich sein, einmal von diesem für die bildende Kunst geltenden Standpunkt einen Blick auf das ästhetische Auffassen eines Tonwerks zu werfen, um zu sehen, ob es sich hier auch um Gestalt- und Ausdrucksqualitäten handelt. Dies könnte nur der Fall sein, wenn die Musik in ähnlichem Verhältnis zur gegenständlichen Wirklichkeit stände wie die bildenden Künste; nur dann könnte einem Tonwerk solch besonderer Kunstschein, wie der beschriebene, anhaften. Ihn finden wir nicht in der Baukunst und im Kunstgewerbe, weil diesen Künsten der Gegensatz des künstlerischen Stoffs zum wirklichen fehlt. Deshalb liegt die Vermutung nahe, daß die Musik in dem fraglichen Punkte diesen beiden Künsten beizugesellen ist.

Den Kunstschein nannte Hegel „das Wunder der Idealität“. Die sinnliche Materialität sei in seinem Gebiete vertilgt. Der musikalische Ton sei, meint er, ohne materiellen Bestand, etwas sich Auflösendes, Verschwindendes, das „negativ gesetzte Sinnliche“. Bei Eduard von Hartmann beruht die „Idealität“ oder „der ideale Gehalt“ in der Tonkunst auf einem sinnlichen oder „Ohrenschein“, der ideal genannt wird, weil er nur als Bewußtseinsinhalt Realität hat, allerdings sich wiederum dem klaren Bewußtsein weit mehr entzieht als die durch musikalische „Formenschönheit“ verhüllte, aber in der Musik steckende Seele[2]. Jener ideale Gehalt der Musik werde, meint Hartmann, beim Hören implicite unbewußt miterfaßt; er bestehe lediglich in Seelen-

[1] Vgl. zu diesem Sachverhalt: Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. XVII, Heft 2, S. 151, 153, 161—162.

[2] Hartmann, Grundriß d. Ästhetik, 1909, S. 7, 13, 217.

zuständen und Seelenbewegungen[1]. Ich führe diese, eine „ideale Scheinhaftigkeit“ oder „scheinhafte Idealität“ behauptenden Ansichten an, weil sie, an zwei berühmte Namen geknüpft, den Boden bereitet haben dürften für eine vom Sinnlich-Akustischen losgelöste Auffassung der Musik. Auf diesem Boden konnte dann leicht weiterhin die Neigung wachsen, die Musik als Erregerin von „Lebensgefühlen“, Verkünderin seelischer Mystik, Erweckerin kosmischer Offenbarungen und dergl. anzusehen. Was Hegel und Hartmann vorschwebt, ist eine Verinnerlichung und Vergeistigung der Musik, eine Entmaterialisierung, Entstofflichung der Töne. Musikalische Objektivitäten, die wir hören, können im Sinne jener Philosophen keine Selbstwerte sein[2].

2. Die Wirklichkeit des Harmonischen

Wie es um die behauptete „ideale Scheinhaftigkeit“ der Musik und um einen in ihr etwa möglichen „besonderen Kunstschein“ bestellt ist, das sei zunächst an ihrem vornehmsten Teil, am Harmonischen, geprüft. Ohne weiteres leuchtet ein, daß Gegenstände und Gestalten, denen der besondere Kunstschein in den abbildenden Künsten sein Entstehen verdankt, in der Tonkunst fehlen. Mit ihren Mitteln ist es unmöglich, Gegenständliches und Gestaltartiges abzubilden. Auch in der Phantasie geschaute Gestalten, wie der Dichter sie vorführt, entziehen sich musikalischer Darstellung und Charakteristik. Die Begriffe Gestaltqualität und Ausdrucksqualität können demgemäß auf Musik überhaupt nicht angewendet werden. Man könnte allerdings sagen, daß auch dem musikalischen Ausdruck eine Qualität zukommt, insofern auch durch ihn Gefühlstypen wie das Energische, Stürmische, Feierliche, Tänzelnde, Erlöschende usw. fühlend bewußt gemacht werden, aber diese musikalischen Ausdrucksqualitäten gehen nur auf Analogien mit den Äußerungen des allgemein-menschlichen Ausdruckslebens zurück, nicht auf Beziehungen zu bestimmten Einzelgestalten. Mit ihnen haben wir es, vom Harmonischen sprechend, nicht zu tun, denn dieses ist, wie früher dargetan wurde nicht der Sitz des musikalischen Ausdrucks.

Was die Auffassung harmonischer Töne als eines zu formenden Stoffes angeht,

---

[1] Hartmann, Philosophie d. Schönen, S. 660, 661.

[2] Nach Hartmann ist das Musikalische ein von der eigentlichen Wirklichkeit losgelöster „schöner Schein“ und „reiner Schein“. Erregungen, die von Toneindrücken ausgehen, dürfen wir, sagt er, „nur als Scheingefühle an uns heranlassen“. Hartmann nennt das Musikästhetische eine „rein geistige Realität“, einen „idealen Bewußtseinsinhalt“, auch „das subjektive Klangbild“, den „Ohrenschein“. Dieser „ideale Bewußtseinsinhalt“ oder „Ohrenschein“ biete „nur subjektive Empfindungskomplexe, ohne anschauliche Objektivität“. Dennoch ist mit ihm ein objektiv idealer Gehalt zu einer Einheit verbunden, nur daß dieser im ästhetischen Verhalten „objektiv unbewußt“ („implicite“) bleibt, also eben nicht anschaulich wird, vielmehr in das subjektive Fühlen aufgeht. Wie Tonverbindungen zum Ausdruck eines subjektiven (idealen) Gefühlsgehalts werden können, ist nach Hartmann in der Musik „schwerer als in den andern Künsten aufzudecken und nachzuweisen“. Wir stehen, sagt er, hier erst am Anfang der Forschung. — Hartmann hat das Problem, welches in der Verbindung der Gefühlsseite der Musik mit ihrer klanglichen Gegenständlichkeit liegt, wohl erkannt, aber sein durch das Unbewußte und Ideale geleitetes Denken bleibt über diesem Problem schweben. Seine Ansicht, daß der ideale Gehalt der Musik ohne anschauliche Objektivität sei, führt zu keiner Lösung des Problems, und die andere, daß der objektive ideale Gehalt unbewußt bleibe, hebt die Hälfte des musikästhetischen Erlebens auf. Wir bleiben bei Hartmanns Auseinandersetzungen in begrifflichen Konstruktionen hängen, die weder mit der ästhetischen Wirklichkeit des Tonwerks, noch mit dem Nachschaffensakt die nötige Fühlung haben. Man versetze sich nur, um das bestätigt zu finden, in das Bewußtsein eines Menschen, während er am Instrument ein Tonwerk reproduziert und vergleiche diesen Zustand mit Hartmanns Ansichten. Vgl. über diesen Punkt das in der Zeitschr. f. Ästh. u. a. Kunstwiss. XVII, 2, Ausgeführte.

so berufe ich mich auf das in meinem ersten Aufsatz Ausgeführte. Formen kann hier nie etwas anderes bedeuten als das Verwenden tonaler und akkordlicher Tonbeziehungen. Eine beseelende Umformung der Töne gibt es nicht. Den Ton als Bestandteil von Klängen nennt die Akustik nicht einen Stoff, und auch die Ästhetik darf ihn nicht so nennen, weil dieser Name den Irrtum nahelegt, daß man Töne, wie die Stoffe der bildenden Künste, bearbeiten könne. Die Harmonik ist kein Stoff, den der Tonkünstler umformt und in dem er etwas darstellt. Die Töne unseres Systems, welche bislang die Struktur der Tonwerke liefern, bleiben in ihrer künstlerischen Verwendung — also ästhetisch aufgefaßt — genau dieselben akustischen Wirklichkeiten wie jeder beliebige, der temperierten Skala nicht angehörende Schall oder Laut; ihre Intervallendistanz ändert daran nichts. Auch nicht der Umstand, daß die Instrumente künstlich geschaffene Mittel der Tonerzeugung sind. Ihre Töne werden wohl nach der Seite ihrer Klangfarben als etwas künstlich Geschaffenes bewußt, aber das für unser ästhetisches Bewußtsein Durchschlagende ist darum doch nicht die Klangfarbe, sondern die akustische Wirklichkeit der Töne selbst, die wir als eine vollgültige empfinden, gleichviel ob zur Herstellung der Mittel, durch die sie erzeugt wird, die Arbeit von Jahrhunderten nötig war. Im vollen Sinne ästhetisch werden freilich harmonische Töne erst dadurch, daß wir sie im Akkordsystem mit dem Fühlen einer Gesetzlichkeit aufeinander beziehen. Aber auch dieses Harmoniegefühl nimmt den Akkorden nicht das Geringste von ihrer physikalisch-akustischen Wirklichkeit. Wir gelangen zu der Einsicht, daß bei der harmonischen Gegenständlichkeit die ästhetische Wirklichkeit sich von der akustischen in der Art ihres Seins nicht unterscheidet, sondern daß beide zusammenfallen. Es wäre natürlich falsch, zu sagen, daß diese objektiv identischen Wirklichkeitsweisen auch immer im Bewußtsein identisch seien. Während der Musikton in der Seele des Musikers ästhetische Befriedigung erweckt, tut er das in der des Physikers während einer Vorlesung über Akustik nicht. Man kann nicht beide Bewußtseinshaltungen gleichzeitig haben. Aber der ästhetischen Befriedigung durch das Harmoniegefühl liegen doch lediglich physikalisch-akustische Phänomene zugrunde. Eine Zutat zu diesen Phänomenen oder zu der durch sie hervorgerufenen ästhetischen Befriedigung in der Art eines Scheins oder einer Illusion ist nicht auffindbar. Da wir nun im Harmonischen die oberste ästhetische Norm des Musikalischen haben, so muß von dieser gesagt werden, daß sie vom Schein, von aller Scheinhaftigkeit frei ist.

Die Vermutung, daß die Musik hinsichtlich des Verhältnisses zur Gegenstandswelt der Baukunst und dem Kunstgewerbe gleiche, bestätigt sich: hier wie dort ist das künstlerische Mittel zugleich etwas gegenständlich Wirkliches, das Unwirkliche eines Stoffes fällt fort. Der Begriff der Entstofflichung ist auf harmonische Töne nicht anwendbar, von idealem Ohrenschein kann hier keine Rede sein, Hegels Ansicht von der Vertilgung der sinnlichen Materialität der Töne, Hartmanns Lehre vom Ohrenschein und vom implicite Unbewußten stellen sich als Irrtümer spekulativen Denkens heraus. Sowohl die Akustik als auch das Erleben des musikalisch Nachschaffenden widersprechen diesen Meinungen. Auch von einer Bereicherung des ästhetischen Auffassens, wie sie beim Anblick einer Gestalt stattfindet, kann beim ästhetischen Aufnehmen des Harmonischen nicht gesprochen werden. Vom vornehmsten Wertfaktor der Tonkunst, von dem, was sie erst zur Kunst macht, womit sie Sinnlichkeit und

Geistigkeit ausgleicht, ist aller Schein ausgeschlossen. Die ästhetische Wirklichkeit des Harmonischen erweckt keine Scheingefühle, sie erweckt überhaupt keine Gefühle außer denen der Klangverbindungen. Darauf, daß unser Fühlen hier unmittelbar eine scheinlose Naturgesetzlichkeit erfaßt, ruht der unvergleichliche Selbstwert der Harmonie. Ihn erfuhr sogar der in der Gefühlsästhetik seiner Zeit befangene Goethe, als man ihm in Berka Seb. Bach vorspielte. Da wurde er nicht, wie in Marienbad, von Rührung übermannt, sondern fühlte den Urwert der harmonischen Klänge, weil er in „vollkommener Gemütsruhe und ohne äußere Zerstreuung" war. Er erkannte in Bach eine höhere Kultur, welche dem Rhythmischen und Affektvollen der Musik überlegen ist, und ein harmonisch entfaltetes Ganzes, das „wieder nach seinem göttlichen Ursprung zurückstrebt"[1].

3. Das Als Ob des musikalischen Ausducks

Wenn das Harmonisch-Gegenständliche scheinlos ist, so läßt sich dies von den Ausdrucksfaktoren der Tonkunst nicht behaupten. Zwar sind auch sie, wie wir sahen, in gewissem Sinne gegenständliche, d. h. akustische Wirklichkeiten, aber ihre Wirkung hält sich nicht, wie die des Harmonischen, in den Grenzen einer still-beschaulichen ästhetischen Befriedigung, sie ist im Gegenteil eine außerordentlich anregende, ja aufregende, und sie vollzieht sich in der Tat in der Art eines Scheins, einer Illusion, eines Als Ob. Einer flüchtigen Betrachtung mag es scheinen, als berge das Ausdruckhafte der Musik eine Fülle von Anregungen zu Vorstellungsassoziationen. Assoziieren wir nicht dem Tempo Bewegungsvorstellungen, der Rhythmik und Dynamik Vorstellungen von Spannungen und Kräften, dem Aufsteigen und Hinabgleiten der Tonreihen Raumvorstellungen? Versetzt man sich jedoch in den Nachschaffensakt, so erkennt man sofort, daß hier solche Vorstellungen, falls sie wirklich auftauchen, ästhetisch ohne Belang sind. Psychologisch ist es ja nicht ausgeschlossen, daß dem Nachschaffenden während der Reproduktion gelegentlich derartige Vorstellungsassoziationen in den Sinn kommen, aber welchen musikästhetischen Wert könnte ihr flüchtiges Auftauchen haben? Nie würden sie zu einem wirklichen Bestandteil des musikalisch Reproduzierten werden, hätten höchstens Geltung als eine gewisse Belebung der Phantasie. Das Elementar-Affektvolle der Musik wird vom Harmonischen aufgesogen und dient dessen subjektiver Ausdrucks-Belebung; schon deshalb kann es schwerlich auch noch Anreger zu Vorstellungen sein, denn es würde dann nach zwei divergierenden Richtungen hin zugleich wirken. — Vergegenwärtigen wir uns indessen genauer, wie Tempo, Rhythmus, Dynamik, Affektlautähnlichkeit der Töne auf den Nachschaffenden wirken. Diese Vorkommnisse sind nicht bloß Gehörsempfindungen, sondern sie finden im nachschaffenden Ich eine Resonanz, wirken durch dessen sensible Nerven auf die motorischen. Die Folge ist ein Erregungszustand, eine psychophysische Bewegtheit. Diese steigert sich beim Spieler zu einer gewaltigen, die ganze Persönlichkeit physisch und ästhetisch in Anspruch nehmenden Leistung; der musikalische und aufmerksame Hörer macht diese Leistung teilnahmsvoll mit, wenn auch mit der Abschwächung, die seinem passiven Verhalten natürlich ist. Der ästhetische Zustand beider ist in einem so hohen Grade von Emfindungen und Gefühlen erfüllt, daß er keine Tendenz zum

[1] Briefwechsel Goethe-Zelter, hrsg. v. Geiger. Reclam. II. Bd.. S. 495.

Vorstellen haben kann. Musik packt uns zunächst elementar. Man denke an das Aufhorchen und die Belebung, wenn plötzlich der Marsch einer Militärkapelle oder eine Tanzmusik einsetzt.

Die Art, wie die elementar-affektvollen Faktoren der Musik (der musikalische Ausdruck) auf uns einwirken, wird am besten die des Als Ob heißen. Denn durchaus zutreffend darf ich von einem Tonstück sagen: mir ist dabei, als ob ich marschieren, tanzen sollte, als ob ich jubelte, betete, klagte, als ob es mich emportrüge, als ob meine Kraft sich spannte oder zusammensänke usw. All dergleichen nimmt aber im ästhetischen Sinne nicht die Form von Vorstellungen an, und die Macht sowohl wie der Wert des Instrumental-Musikalischen ruht gerade darin, daß es sie nicht annimmt, und daß ihm deshalb auch nicht des Gedankens Blässe angekränkelt wird[1].

Wenn es wahr ist, daß das Elementar-Affektvolle der Tonkunst ohne wesentliche Beteiligung von Vorstellungsassoziationen reproduziert wird und auf den Hörer wirkt, so hat dasselbe ohne weiteres von allem zu gelten, was in der Musik Gefühlsausdruck genannt werden kann, denn dieser ist das Produkt der elementar-affektvollen Faktoren. Demgemäß werden auch Gefühlstypen oder sogenannte ästhetische Grundgestalten, soweit es solche im Bereich der Tonkunst gibt, in keiner anderen Weise als in der des Als Ob auftreten können. Eine Untersuchung der musikalischen Möglichkeit aller sonst in der Ästhetik behandelten Typen, z. B. des Komischen und Humoristischen, gehört nicht zum Thema dieses Aufsatzes. Es genügt hier, die Erscheinungsweise des Als Ob an ein paar Beispielen von Gefühlstypen zu zeigen.

Man hat gemeint, das Erhabene heranziehen zu können, um die von Hanslick mit dem Schönen angeblich zu eng gezogenen Grenzen musikalischer Wirkung zu erweitern (Arthur Seidl). Das Erhabene besteht darin, daß wir uns, unter Wachsen des Selbstgefühls ins Unbestimmte, erhoben, über uns selbst hinausgehoben fühlen, und zwar weil ein Übermächtiges, Übermenschliches, scheinbar Grenzenloses auf uns einwirkt. Dieses wirkt als Größe (Quantität) oder als Kraftentfaltung. Der Versuch, diese Definition auf Musik anzuwenden, ist schon von vornherein insofern aussichtslos, als dieser Kunst Gegenstände und Gestalten, die räumliche Größe haben und Kraft entfalten, fehlen. Es leuchtet sofort ein, daß es im Bereiche der Tonkunst ein Erhabenes im eigentlichen Wortsinn nicht geben kann. Vielleicht lohnt es sich aber doch, der Frage weiter nachzugehen. Es ist richtig, daß die Bezeichnungen „hoch" und „tief", die ja auch im Tongebiete verwendet werden, räumliche Anspielungen einschließen, ja Raumvorstellungen mit sich führen. Daß sie das aber noch tun, wenn ich von Tonhöhen spreche, wird nicht behauptet werden können. Ich halte die Worte „hoch" und „tief" in der Musik für Metaphern, zu denen man in Ermangelung eigentlicher Wortbezeichnungen gegriffen hat, wie ja metaphorische Ausdrucksweise auch sonst, wenn

[1] Die Art des Fühlens, die mit den Worten „mir ist als ob" bezeichnet wird, nennt Konrad Lange Illusionsgefühl oder Gefühlsillusion. Auch diese Namen sind anwendbar, nur dürfen sie nicht mißverstanden werden; sie können nur bedeuten, daß es sich hier um ästheiische Gefühle handelt, denen als solchen eine Abschwächung anhaftet, die aber doch Gefühle bleiben und nicht etwa illusorisch oder eingebildet im Sinne einer Täuschung sind. Ihre ästhetisch abgeschwächte Art wird eben durch das Als Ob bezeichnet. Wenn mir ist, als ob ich klagen hörte, so liegt meiner Teilnahme an dieser ästetischen Klage keine wirkliche Trauer zugrunde. Eine solche könnte auch, wie Lange ganz richtig sagt, nicht „ohne weiteres durch ein paar Moll-Akkorde in die Seele hineingebracht und durch ein paar Dur-Akkorde wieder hinausbefördert werden". (K. Lange, Das Wesen der Kunst. 2. Aufl. S. 198f.)

vom Musikalischen gesprochen wird, auf Schritt und Tritt üblich geworden ist. Wohlgemerkt gilt dies aber nur von den betreffenden Worten. Eine ganz andere Frage ist es, „ob auch Töne, deren Auffassung augenblicklich nicht sprachlich eingekleidet wird, uns nichtsdestoweniger im räumlichen Kleide erscheinen; ob also immer, wenn wir Töne hören, sprach- und gedankenlos ihnen hingegeben, Bilder des räumlich Tiefen, Hohen, Auf- und Absteigenden von selbst sich damit verknüpfen" [1]. Dies läßt sich in der Tat nicht behaupten, sagt Stumpf, und damit hat er m. E. vollkommen recht. Die Bewegungsvorstellung, die sich an das Hinauf und Hinunter auf dem gespielten Instrument knüpft, schließt keineswegs ein Lokalisieren des Gehörten im Raume ein, und beim Singen fällt sie ohnehin fort. Daß man auf den Einfall gekommen ist, Töne räumlich lokalisieren und mit Raumvorstellungen verknüpfen zu wollen, erklärt sich nur aus der metaphorischen und zum Chaotischen ausartenden Manier über Musik zu schreiben, die sich mehr und mehr eingeschlichen hat und alles mögliche ihr Wesensfremde mit der Tonkunst in Verbindung bringt, in dem Wahn, sie damit zu bereichern und zu vertiefen. Einem gesunden Musiksinn liegt so etwas völlig fern. Wir können garnicht mit einem Ton von bestimmter Höhe eine bestimmte Raumhöhe verbinden, denn welche sollte das sein? (Stumpf, a. a. O. S. 201). Die metaphorischen Worte „hoch" und „tief" bedeuten nicht auch Vorstellungen, die auf Musik übertragen werden. Vorstellungen räumlicher Größe, als Grundlagen für das Auftreten des Erhabenheitsgefühls, haften einem Tonwerk nicht an. — Mit der Kraftentfaltung, als solcher etwa denkbaren Grundlage, steht es anders. Diese tritt uns ja in der musikalischen Dynamik ausgiebig entgegen. Aber empfinden wir denn Tonstärken — als Kräfte — anders als in der Art des Als Ob? Wir genießen doch nicht die wirkliche körperliche Kraft, die der Spieler oder Sänger aufwendet, sondern akustische Wahrnehmungen, die uns den illusorischen Eindruck eines Steigens und Abnehmens von Kräften machen. Ich gebe zu, daß dergleichen übermächtig wirken kann (man denke an die Orchesterdynamik bei Wagner, Berlioz, Richard Strauß oder an die gesungene eines Chors von mehreren hundert Stimmen), aber ich bestreite, daß es trotz aller akustischen Mächtigkeit als bloße Dynamik erhaben wirkt. Der bloße Kraftaufwand tut's nicht. Wenn es wirklich zum Gefühl des Erhabenen kommen soll, so wird der musikalische Eindruck den beziehungsvollen Geist harmonischer Gliederung, den harmonischen Wert, die harmonische Schönheit nicht entbehren können. Der Weg zum Musikalisch-Erhabenen, falls es ein solches als beschreibbaren Typus gäbe, ginge durch die ästhetische Befriedigung des Harmoniegefühls. Dynamik allein ist ein sinnloses Walten roher (wenngleich in Klangreiz gehüllter) Kräfte, wenn sich dabei nicht ein Gebild gestaltet. So wäre es denn im Grunde doch nicht ein Als Ob, dem das Gefühl des Musikalisch-Erhabenen seinen Ursprung zu verdanken haben würde. In der Tat: was meinen wir denn eigentlich, wenn wir einem Adagio von Beethoven oder Brahms, einem Werke Bachs die Erhabenheit zusprechen? Doch wohl in erster Linie ihre Schönheit. Kraftentfaltung ist ja dazu gar nicht einmal nötig; gerade ein festgehaltenes pianissimo kann solches Gefühl erzeugen (erster Satz von Beethovens op. 27 Nr. 2). Dynamische Steigerungen und Kontraste können wohl unter Umständen das Ihrige dazu beitragen, an sich selbst genügen sie dazu nicht. Es gibt, so

[1] Carl Stumpf, Tonpsychologie. 1883. I, S. 200f.

müssen wir schließen, in der Musik keinen Gefühlstypus des Erhabenen, wie dieser sich in den anderen Künsten oder im Naturästhetischen an Größen und Kraftentfaltungen knüpft, die wir im eigentlichen Sinne wahrnehmen und in die wir uns dort einfühlen können. Das Wort „erhaben" ist in der Musik nichts als ein besonders hohes Prädikat, das eine Erscheinungsweise des Musikalisch-Schönen bezeichnen will, der infolge ihrer elementar-affektvollen Einkleidung eine Stimmung innewohnt, die man wohl am besten feierlich nennen wird. Zu ihr gesellt sich das Gefühl des Erhebenden, welches ohne Zweifel eine Wirkung harmonisch-schöner Klanggebilde ist. Der seltene Zustand, in dem das Fühlen eines reinen harmonischen Friedens in die Seele einzieht, kann sehr wohl, wenn auch nicht übereinstimmend mit der obigen Begriffsbestimmung, erhaben genannt werden, denn in ihm fühlen wir uns eben erhoben über alle Qual des Daseins, und die Sehnsucht erfüllt, die Goethe in Wanderers Nachtlied ausspricht. Dieser Zustand wird wesentlich durch die Schönheit harmonischer Gestaltungen erzeugt, wie etwa durch den Anfang des andante cantabile im Trio op. 97 von Beethoven oder durch das harmonisch Wirksamste in Bachs hmoll-Messe. Und nur dieses durch die Schönheit der Klangverbindungen bewirkte Harmonisierungsgefühl können wir im Grunde meinen, wenn wir musikalische Eindrücke erhaben nennen.

Auch dem Gebrauch des Wortes „tragisch" wird in der Musik nur eine beschränkte Berechtigung zugestanden werden können. Von einer musikalischen Tragik darf nur metaphorisch gesprochen werden. Denn auch hier fehlen ja der Tonkunst die verständlichen und mit Bekanntheitsgewißheit sympathisch ergreifenden Beziehungen zu den Gestalten und Erlebnissen des wirklichen Menschendaseins, die in der Dichtkunst dem Tragischen zugrunde liegen. Eine eigentliche pragmatische Darstellung dessen, was das menschliche Leben tragisch macht, ist der Musik unmöglich. Nie haben wir in einem Tonwerk die Größe, das Leiden, das Ringen und den Untergang bestimmter Menschen in erkennbarer Weise vor uns. Anton Rubinstein meinte zwar, das largo assai in Beethovens Ddur-Trio op. 70 Nr. 1 enthielte mehr Tragik, als eine ganze Tragödie je enthalten könnte, und Ähnliches ließe sich ja etwa von den Trauermärschen in der Eroica und in der Götterdämmerung sagen, aber es liegt auf der Hand, daß derartige Urteile nur eine Stimmungwirkung bezeichnen. Das Wort „tragisch" kann hier schlechterdings nichts anderes bedeuten als den hohen Grad stimmungvoller Ergriffenheit, in den uns solche Tonstücke versetzen, und das Düstere dieser Stimmung, das uns packt, als ob wir einen tragischen Vorgang erlebten. Es ist das Ausdruckhafte des Tonwerks, das in der Art des Als Ob so wirkt. Zu dieser Wirkung trägt wesentlich die Affektlautähnlichkeit der Töne bei: wir glauben, wenn wir eine Musik als tragisch fühlen, Klagelaute, Seufzer, Schmerzensschreie, Stöhnen zu hören, dann wieder Laute energischen Rufens oder Befehlens. Dynamik und Rhythmik tun zur Herstellung des tragischen Als Ob das Ihrige hinzu, indem sie etwa die Illusion einer gewaltigen oder trotzigen Kraft erwecken, die sich aufbäumt und den Gegner niederzuschlagen scheint. Die Tragische Ouvertüre von Brahms halte ich für ein gutes Beispiel des tragischen Als Ob. Ob man ebensoviel Tragik, wie in ihr, in Beethovens Egmont- oder Coriolan-Ouvertüre finden kann, wird schwer zu entscheiden sein. Das zeigt, wie wir uns bei der musikalischen Verwirklichung von Gefühlstypen entweder im Gebiet bloßer Stimmungswirkung oder in dem eines Als Ob befinden, dem wirk-

liche Unterlagen für die Beurteilung fehlen. Die Töne sind freilich auch als Bestandteile der Harmonie mit dem „tragischen" Eindruck verschmolzen, aber wir wissen bereits, daß die Stimmungwirkung, die sie haben, durchaus abhängig ist von den elementaren Ausdrucksfaktoren[1]). Was bleibt also übrig, um der Bezeichnung „tragisch" in der Musik einen berechtigten Sinn zu geben? Das stimmungsvolle Als Ob der Einheit des Harmonischen mit dem Elementar-Affektvollen, in der jenes von diesem abhängt. Wenn dieses Als Ob die Phantasie des Zuhörers so anregt, daß er Bilder wie Schiffsuntergang oder Schlachtgetümmel, Vorstellungen wie die eines leidenden, ringenden, untergehenden Helden vor sich zu haben meint, so kann er auch in dieser Weise seelisch etwas erleben, ein musikästhetisches Verhalten dürfte aber dann sein Zustand nicht mehr heißen. Der Nachschaffende kennt während seines Reproduktionsakts keine solche Phantasietragik als inhärenten Bestandteil seines musikalischen Fühlens.

Wenn Erhabenes und Tragisches in der Musik niemals in der eigentlichen Bedeutung dieser Begriffe vorkommt, so gilt auch vom Charakteristischen, daß es musikalisch in der Art des Als Ob auftritt. Ich halte es nicht für richtig, in der Tonkunst einen besonderen Gefühlstypus des Charakteristischen aufzustellen, denn man ist schließlich berechtigt, alles charakteristisch zu nennen, was in einem Tonwerk „so klingt als ob". Dessen gibt es viel. Das beständige Auf- und Abgleiten der Tonfolgen, der beständige Wechsel der Dynamik und der rhythmischen Ausprägung, alles dies kann von Als Ob-Empfindungen begleitet sein, die man zum Charakteristischen rechnen könnte, wenn man dieses Wort im allgemeinsten Sinne nimmt. Im engeren wird man damit diejenige Verwendung elementarer Mittel bezeichnen, welche geeignet ist, dem Tonwerk ein eigentümliches Gepräge zu geben, dessen Ähnlichkeit mit irgendwelchem typischen Vorkommnis sich aufdrängt. Natürlich bedeutet jenes Wort hier nicht das einem Komponisten Eigentümliche, das, woran man seine Eigenart erkennt; charakteristische Musik kann nur soviel heißen wie charakterisierende Musik. In der allgemeinen Ästhetik wird das Charakteristische in Gegensatz zum Schönen gestellt, und man versteht darunter eine Herbigkeit der ästhetischen Lust, eine ihr beigesellte Unlust, eine Hemmung, welche die Befriedigung des Bedürfnisses nach organischer Einheit des Sinnlichen erschwert. Deshalb liegt es nahe, in der Musik das Charakteristische in der Herbigkeit der Harmonie, in den Dissonanzen zu suchen, denn diese erschweren ja in der Tat bisweilen die Befriedigung des von der organischen Einheit gespeisten Harmoniegefühls. Mit dieser Auffassung befände man sich aber doch auf einem Irrwege. Das ästhetische Wesen der Dissonanz ist nicht Hemmung, sondern Entwicklung und Fortschritt[2]. Ihre Häufung und Übertreibung kann zwar dazu führen, daß die Beziehung zur Tonalität verloren geht und das Harmoniegefühl vernichtet wird, in maßvoller Verwendung jedoch dient sie gerade zu dessen Erhöhung. Überdies würden harmonische Herbigkeiten an sich nicht das Prädikat „charakteristisch" im Sinne eines ästhetischen Werts verdienen, denn als Selbstzweck auftretend wirken sie sinnlos und häßlich. Die einzige mir bekannte Verwendung des Dissonanten als Charakterisierungsmittel besteht darin, daß es gelegentlich zerrissene, widerliche Laute oder Schreie nachahmen kann. Aber die Beimischung dissonanter Unlust zu harmonischer Lust charakterisiert gar nichts.

---

[1] Vgl. ZfM VIII, Heft 2. S. 76—77.
[2] Vgl. z. B. Aug. Halm, Harmonielehre. Göschen 1914, S. 14.

In dreifachem Betracht ist es berechtigt, auch in der Musikästhetik das Charakteristische dem Schönen gegenüberzustellen: jenes ist ein Produkt der elementar-affektvollen Mittel, während dieses aus dem Harmonischen entspringt; das Charakteristische erscheint in der Art des Als Ob, die dem Schönen fehlt; das Schöne tritt oft genug ohne das Charakteristische auf. Aber zwei als selbständig oder gleichwertig nebeneinanderzustellende Typen und Gestaltungsweisen sind Musikalisch-Schönes und Musikalisch-Charakteristisches darum doch keineswegs. Selbständig ist von ihnen nur das Schöne. Wenngleich in elementar-affektvoller Erscheinungsweise auftretend, wurzelt es doch ausschließlich im Harmonischen, und kann ebensogut das Harmonisch-Befriedigende heißen. Daran ist kein Zweifel, denn man nennt schön alles, wodurch am vollkommensten das Bedürfnis nach sinnlich-organischer Einheit befriedigt wird, und sinnlich-organische Einheit gibt es in der Musik nur in der Harmonie[1]. Der Gefühlstypus des Schönen beruht auf dem Selbstwert der harmonischen Klangverbindungen und Verläufe, und deswegen ist er selbständig. In seinem Wesen und seiner Wertbedeutung ist das Musikalisch-Schöne toto genere verschieden vom Ausdruckshaften, Stimmunghaften, Charakteristischen der Musik. Was den Schönheitstypus ferner von diesen drei Erscheinungsweisen des Musikalischen unterscheidet, ist, wie dargetan wurde, der Umstand, daß er als einziger vom Als Ob frei ist und auf rein akustischer Wirklichkeit beruht. Es wäre unsinnig, zu sagen, daß etwas klingt, als ob es schön sei. Wenn man nicht daran verzweifeln will, musikästhetische Normen zu finden und in die Musikästhetik ein System zu bringen, so muß man vor allen Dingen der einzigartigen Stellung Rechnung tragen, welche in dieser Kunst das Schöne (Harmonisch-Befriedigende) einnimmt und anerkennen, daß es grundfalsch ist, in ihr das Schöne als einen von vielen Typen in eine Reihe mit dem Charakteristischen, Erhabenen, Tragischen und anderen Grundgestalten zu stellen, wie das in den anderen Künsten geschieht. Die Musikästhetik der Epoche Bach-Brahms wird vom Harmonisch-Befriedigenden (Musikalisch-Schönen) beherrscht, und in den Schöpfungen jener Zeit wird sich kaum etwas ästhetisch Wertvolles finden, dem die Bezeichnung „charakteristisch" zukommt, ohne daß dabei die ästhetische Befriedigung durch das Harmoniegefühl zu ihrem Rechte käme. Dem Schönen gegenüber ist das Musikalisch-Charakteristische kein Selbstwert. Es tritt nur in der Weise des Anhaftenden auf, aber nicht als selbständiger Wert im Gegensatz zum Schönen. Es fügt nur zum Selbstwert des Harmonischen den Reiz des Als Ob, und dieser vermählt sich mit jenem in der Musik der alten Meister in glücklicher Hemmungslosigkeit. Man denke z. B. an Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" oder an Rob. Schumanns Klaviermusik. Solche Werke zeigen m. E. das normale Auftreten des Charakteristischen. Ihre ästhetische Substanz ist das Schöne, das Charakterisierende ist in ihnen das Akzidenz. Das entspricht der allgemein üblichen Auffassung des Begriffes Charakter, in der dieses Wort nicht ein Sein oder Wesen an sich selbst bezeichnet, sondern ein ihm anhaftendes eigenartiges Gepräge. Wenn ich von einer Musik sage, daß sie einen bestimmten Charakter hat, so meine ich, daß sie mir in der Art eines Als Ob

---

[1] Dies Wort wird hier, wie in meinem ersten Aufsatz, im weitesten Sinne genommen. Es bezeichnet kurz alles Beziehen von Tönen aufeinander, einschließlich ihrer Verläufe und Gliederungen jeglichen Umfangs.

entgegenklingt. Hierbei handelt es sich aber immer nur darum, daß man den Eindruck einer Ähnlichkeit empfängt, nicht um Bedeutungsvorstellungen und Symbolisches. Dies wurde schon bei der Betrachtung der Affektlautähnlichkeit der Töne und der Tonmalerei betont.

Es läge nahe, dem Als Ob den psychologischen Namen „Gefühlsassoziation“ zu geben. Das musikalische Elementargefühl führt in der Tat eine zweite Gefühlswirkung (das Als Ob-Gefühl) mit sich, die sich ihm assoziiert und assimiliert[1]. Von dieser können wir uns aber erst Rechenschaft geben, wenn wir uns gewisse Vorstellungen vergegenwärtigen, an die der sinnliche Eindruck erinnert. Solches Hineinspielen von Vorstellungen pflegt jedoch ein nachträglich hinzutretender Prozeß zu sein. Er geht überdies, wie wir schon wissen, in das musikalische Nachschaffen ästhetisch nicht als ein besonderer Bewußtseinsinhalt ein. Für den Nachschaffenden ist das Als Ob in die gefühlsmäßigen Tonwahrnehmungen eingeschmolzen. Deshalb scheint es mir geboten, sich zur Bezeichnung des illusorischen Eindrucks, von dem die Rede ist, mit dem Worte „Als ob“ zu begnügen und das Wort „Gefühlsassoziation“ hier zu vermeiden. Dafür spricht noch ein besonderer Grund. Das Wort „Gefühlsassoziation“ nämlich würde oder könnte doch leicht darauf hindeuten, daß sich den akustischen Wahrnehmungen besondere Gefühle beigesellen, in denen man etwa den vornehmlichen Wert der Musik zu finden hätte, womit man dann wieder in den alten Irrtum geriete, den „Gefühlsgehalt“ als das Wertvollere dem nur harmonisch Befriedigenden gegenüberzustellen. Das wäre so verkehrt wie möglich. Der wahre Sachverhalt ist vielmehr, daß die ästhetischen Eindrücke, die wir das Als Ob, im engeren Sinne des Charakteristischen nennen, hinsichtlich ihres Stärkegrades weder mit dem rein Akustischen noch mit dem Harmonischen auf eine Stufe gestellt werden dürfen. Im Vergleich zu jener oben angedeuteten Macht, mit der das elementar-affektvoll belebte Harmonische die Seele des Nachschaffenden in Besitz nimmt, tritt alles, was in der Musik Schein, Illusion, Als Ob heißen kann, zweifellos schwächer im musikästhetischen Bewußtsein auf. Wenn wir es demgemäß als etwas Sekundäres bewerten, so heißt das keineswegs, daß wir uns seinem großen Reiz entziehen oder ihn unterschätzen. Einheit des Interesses ist Bedingung eines lebhaften ästhetischen Eindrucks. Dieser Satz Külpes findet in der Musik eine schlagende Bestätigung: die Macht der elementar belebten musikalischen Gegenständlichkeit sorgt dafür, daß diese Einheit durch das Drum und Dran der Als Ob-Wirkungen nicht gefährdet wird. Das musikalische Als Ob — im engeren Sinne des Charakteristischen — kann nicht zum Normativen der Tonkunst gerechnet werden: es fehlt vielen Meisterwerken der Musik gänzlich, und diejenige Gestaltungsart, in der es sein Wesen am deutlichsten offenbart, nämlich die Tonmalerei, kann nur den Wert eines musikalischen Experiments beanspruchen, keinesfalls aber eine Schaffensweise heißen, in der uns das Wesensgesetzliche der Tonkunst entgegenträte.

Die elementaren Ausdrucksmittel der Musik erzeugen Stimmung und erzeugen das Als Ob. Der Stärkegrad dieser beiden Wirkungen ist sehr verschieden, und das liegt daran, daß die Stimmung eine direkte, reale Gefühlswirkung ist, während das Als Ob mit seinen Ähnlichkeitseindrücken nur auf Schein und Illusion beruht. Die

---

[1] Ich folge hier der Auseinandersetzung von Wundt, Grundriß der Psychologie, 5. Aufl., S. 279.

mindere Stärke, in der wir es ästhetisch fühlen, hängt auch damit zusammen, daß ihm die Tendenz innewohnt, Vorstellungsassoziationen zu erwecken, welche für das normale musikästhetische Auffassen immer abschwächend und ablenkend sind. Daß sie auftreten, ist — abhängig von der Persönlichkeit des Nachschaffenden — psychologisch möglich, denn die Einwirkungen der musikalischen Ausdrucksfaktoren lassen sich in der Seele nicht hermetisch isolieren, niemals jedoch wird Assoziatives im Nachschaffensakt zu einem ästhetisch integrierenden Bestandteil des Tonwerks und seiner Reproduktion werden und eine Wertbedeutung gewinnen, die eine musikästhetische genannt werden dürfte.

4. Die Assoziation in der Musikästhetik.

Das phänomenologische Wesen eines Tonwerks ist seine Reproduktion. Erörterungen, deren Ziel die Auffindung musikalischer Wesensgesetzlichkeit ist, müssen sich deshalb innerhalb der Grenzen des im Nachschaffensakt Erlebbaren halten. Dies ist der Musikästhetik immer schwer geworden, ja meines Wissens hat sie bisher zur Erreichung jenes Ziels keinen ernstlichen Versuch gemacht, diese Forderung zu erfüllen. Man hat meist am Schreibtisch über die Tonkunst nachgedacht, ohne viel ans Musizieren zu denken. Das hat dazu geführt, den Tonwerken alles Mögliche anzudichten, wovon der Nachschaffende gar nichts weiß. Die Versuchung, das Geheimnisvolle, das viele Tonschöpfungen infolge des ihnen anhaftenden Als Ob zu bergen scheinen, unter Verwertung von Autosuggestionen oder von Assoziationen aufzuhellen, ist sehr groß, und die Musik ist so reich an Charakteristischem, daß die Phantasie des Erklärers eine Fülle von Anregungen findet. Ich möchte aber hier noch einmal folgendes zu bedenken geben. Sobald jemand den Boden des Nachschaffensakts verläßt, tritt er in ein Verhältnis zum Tonwerk, das seinem phänomenologischen Wesen zuwider ist. Diese Tatsache ist scharf ins Auge zu fassen. Ein Tonstück reproduzieren und es in die Hand nehmen, um es stückweise durchzugehen und Betrachtungen darüber anzustellen, das sind zwei Verhaltungsweisen, die eine weite Kluft trennt. Vor einem Gemälde kann ich, ja muß ich verweilen; es ist dazu geschaffen, meinen Betrachtungen stillzuhalten. Dies tut das Tonwerk nicht. Seine Erscheinungsart zwingt mich, seinen zeitlich lückenlosen, unaufhaltsamen Verlauf in akustischem Auffassen mitzumachen. Aus diesem Grundzug der musikalischen Phänomenalität haben wir a priori zu schließen, daß jede ästhetische Betrachtung, die sich nicht an jener Gebundenheit orientiert, von vornherein nicht mehr völlig auf dem richtigen Boden steht. Dennoch hat die Art, in dieser Weise musikalisch zu ästhetisieren, einen großen Umfang erreicht. Sie stützt sich häufig auf den assoziativen Faktor, in dem man den Hauptwert der Musik sucht. Da nun die Assoziation im Vorstehenden bereits vom Normativen der Tonkunst ausgeschlossen wurde, so würde sich ein Eingehen auf ästhetische Gepflogenheiten, denen sie zugrunde liegt, erübrigen, aber man lernt ja am besten aus der Untersuchung von Irrtümern, und so mögen noch ein paar Worte über das assoziationsmäßige Deuten des Musikalischen folgen.

Ein gutes Beispiel für dieses Deuten bieten die Auslegungen der Beethovenschen Sonaten op. 32 Nr. 2 dmoll und op. 57 fmoll durch Joseph Pembaur d. J. (München 1915, Wunderhorn-Verlag). Pembaur übersetzt zunächst die Musik der beiden Tonwerke in eine begeisterte poetische Schilderung, deren Hauptinhalt das Meer und der Kampf eines Schiffes mit ihm ist. Eine Fülle von Vorstellungen steigt ihm aus

der Musik auf: Meeresstille, Wogen, Glätte, Aufruhr, Ächzen des Schiffs, Blitze, schreiende Menschen, Sandbank, Leck, Wasserfeen, Gesang der Gesunkenen, die Rosse Poseidons, Orgie, Zugrundegehen in wüstem Taumel usw. Alles ist ihm ein in Farben getauchtes Gemälde, dessen Grundfarbe im dmoll-Stück graublau, in der fmoll-Sonate blauschwarz. Dann folgen Deutungen von Einzelheiten. Die beiden Anfangstakte des 1. Satzes der dmoll-Sonate bedeuten den Prospero aus Shakespeares Sturm, der dritte Takt das Nahen des Ariel, Takt 22—23 das ächzende Schiff. In den Takten 44—50 des 1. Satzes der appassionata erblickt der Ausleger „heftige Strandbrandung mit sich auftürmenden Wellen, von elfenbein-schwarz bis cyanblau vibrierend und von umbrabraun bis ins Weiß opalisierend". Diese Andeutungen genügen, um erkennen zu lassen, daß es sich hier um ein willkürliches Verknüpfen von Bedeutungsvorstellungen mit der Musik handelt. Daß die Bedeutungsvorstellung, das Bedeutungsgefühl und das Programmatische den musikästhetischen Normen fremd sind, habe ich in meinem zweiten Aufsatz ausgeführt. Pembaur möchte mit seinen Deutungen „zu tieferem Eindringen" in Beethovens Musik „anregen"; der Weg, den er einschlägt, führt indessen aus der Musik heraus, statt in sie hinein. Wem jene Sonaten durch eigenes Studium zu einem vertrauten Besitz geworden sind, der hat, um ihren Wert auszuschöpfen, keine Bedeutungsvorstellungen benötigt. Schülern, die nicht stark musikalisch veranlagt sind, mögen solche Anregungen der Phantasie dazu verhelfen, das Charakteristische des Ausdrucks besser zu treffen, im übrigen sehe ich darin höchstens Versuche, den schon halb zum ästhetischen Kadaver erstarrten Beethoven neu zu beleben. Solche Galvanisierung würde ihn aber nicht retten, wenn er gerettet zu werden brauchte. Wer den Wert eines Tonwerks im „Transzendenten" statt im Immanenten sucht (Pembaur widmet seine Schrift „den Menschen, die über Grenzen schreiten"), der hebt ihn überhaupt auf. Das beweist wieder am besten die Praxis des Nachschaffensakts. In dieser verpufft beim ersten Ton alles assoziativ Gedeutete wie eine farbenschillernde Seifenblase, die der Finger berührt. Stellt sich aber der Spieler ernstlich auf Bedeutungsvorstellungen ein, dann verliert sein Vortrag Wärme und Wert. Das konnte man z. B. an der Art beobachten, wie Ferruccio Busoni Beethoven spielte. Er war „transzendent" gerichtet und sein Spiel darum von einer erschreckenden Kälte und musikalischen Teilnahmlosigkeit. Pembaur steht mit seiner Einbildung, daß Musik Vorgänge und Erlebnisse der Wirklichkeit schildern könne, keineswegs allein. Sie spukt immer noch in der musikästhetischen Publizistik. So lesen wir z. B. in Dr. Leopold Schmidts Kritiken, daß es Hausegger in seiner Barbarossa-Sinfonie besonders gut geglückt sei, das Bild des sich öffnenden, in Sturm und Nebel von Raben umflatterten Berges und den schlafenden Kaiser zu zeichnen; daß in Karl Prohaskas „Frühlingsfeier" Ströme des Lichts rauschen, Winde wirbeln, der Strom sich hebt, der Wald sich beugt, so daß man das alles zu sehen vermeint; daß in Händels „Israel in Ägypten" Vorgänge und Gegenstände mit greifbarer Deutlichkeit durch Tonbilder geschildert werden. An und für sich ist ja nichts dagegen einzuwenden, daß man seiner Phantasie beim Anhören von Musik einmal das Spiel mit Assoziationen gestattet. Selbst dem hochmusikalischen Theodor Billroth passierte das, und ich stimme ihm zu, wenn er sagt, daß man niemanden in dieser Freude stören soll[1].

[1] Theodor Billroth, Wer ist musikalisch? S. 139—141.

Das Unsinnige und Verderbliche liegt nur darin, daß man dergleichen ernst nimmt und in dieser Richtung den Musikwert sucht. Das Übertragen dieses Werts auf eine willkürliche Symbolik hat sich zu einer Metaphoritis ausgewachsen, deren Erreger der bacillus associativus ist. Diese Krankheit wird von der musikalischen Propaganda in deutenden Vorträgen und Programmbüchern durch Suggestion auf das Konzertpublikum übertragen, und die antezipierenden Gedanken und Erwartungen, mit denen vollgesogen das Publikum an das Tonwerk herangeht, fälschen die Tonwahrnehmungen und verhindern, daß man sich ihnen unbefangen überläßt. Diese suggestive Beeinflussung der Hörer, mit der Absicht, ihnen ein symbolisches Musikgenießen beizubringen, ihr Vorstellen auf das Als Ob der Musik als auf ihren vermeintlichen Kernwert hinzulenken, statt sie die Töne als Selbstwerte hinnehmen zu lassen, wird z. B. von der Bruckner-Propaganda betrieben. Wer Bruckner über oder neben Beethoven stellt, der mag das vor seinem ästhetischen Gewissen verantworten, man rede ihm da nicht hinein. Sicherlich aber ist solche Bewertung nur möglich auf Grund einer Als Ob-Auffassung der Musik.

Schlußbetrachtung.

Die vorstehenden Erörterungen haben zunächst zu einer Reihe von Negationen geführt; der Musik fehlt der besondere Kunstschein oder die ideale Scheinhaftigkeit, welche sich an Gegenstände und Gestalten der Wirklichkeit knüpfen; der Begriff „Ausdrucksqualität" hat in ihr einen anderen Sinn als in den bildenden Künsten; der musikalische Ton ist kein umzuformender Stoff; ästhetische und eigentliche Wirklichkeit sind im Harmonischen objektiv identisch, es gibt keine Zutat zur Befriedigung des Harmoniegefühls in der Art eines Scheins, keine Entstofflichung harmonischer Töne, keine ideale Bereicherung ihres Auffassens durch Sympathiegefühle und Phantasie; Vorstellungs- und Gefühlsassoziationen sind vom Ästhetisch-Normativen der Musik ausgeschlossen. Es wurde ferner festgestellt: die elementar-affektvollen Faktoren der Musik wirken ästhetisch in der Art des Als Ob; Erhabenes, Tragisches und Charakteristisches kommen in der Musik nicht im eigentlichen Sinn dieser Begriffe vor; das Musikalisch-Charakteristische ist eine Als Ob-Erscheinung und deshalb kein dem Musikalisch-Schönen an die Seite zu stellender, gleichwertiger Typus; das Als Ob der Musik ist den scheinlosen harmonischen Tonwahrnehmungen eingeschmolzen, es ist ein Akzidenz, sein ästhetischer Stärkegrad ist geringer als der der Harmonik; im engeren Sinne des Charakteristischen genommen fällt es nicht unter die musikästhetischen Normen.

Unter Berücksichtigung dieses Ergebnisses ist zu fragen, wie es um die vermeintlichen Hintergründe der Musik bestellt sei, die man mit Worten wie Kosmisches, Lebens- und Weltgefühle zu bezeichnen liebt. Ich darf sie zusammenfassend metaphysische Erlebnisse nennen. Die Bezeichnung „metaphysisch" ist hier zutreffend, denn jene Worte meinen keinesfalls etwas aus wirklicher Erfahrung Hervorgehendes, sondern gerade das, was jenseit des wirklich Erfahrbaren liegt und eben deshalb nur dem mittelbaren Einwirken musikalischer Eindrücke, nur einem geheimnisvollen musikalischen Medium sein Auftauchen in der Seele verdanken kann. Das nicht selbst Erfahrbare, sondern als mögliche Erfahrung Zusammengefaßte aber heißt das Metaphysische. Daß metaphysische Erlebnisse nicht im Harmonischen wurzeln können, versteht sich von selbst. Das Harmonische ist eine intensiv erfahrbare, selbstwertige Wirklichkeit, frei von Schein

und Assoziation. Nur eine Einschränkung könnte hier gemacht werden: die harmonischen Tonbeziehungen bringen uns mit physikalisch-akustischen Urgesetzen in Berührung. Da ist also ein metaphysischer Hintergrund der Musik. Und dem entspricht es, wenn dem Harmoniegefühl sich etwa Metaphysisches, Göttliches beimischt. Ich glaube, daß dies geschehen kann[1]: In der musikalischen Harmonie kann jene metaphysische Harmonisierung zu uns sprechen, als welche wir das aus Kontrasten, Widersprüchen, Kämpfen zusammengesetzte All schließlich doch auffassen. Mit diesem metaphysischen Harmoniegefühl haben indessen die „metaphysischen Erlebnisse", von denen hier die Rede ist, nichts zu tun. Diese können nur, wie das Gefühlstypische und Charakteristische, aus dem musikalischen Als Ob hervorgehen. Sie sind demgemäß als ein nur mögliches Akzidenz zum Musikalisch-Normativen zu bewerten und umsomehr von diesem auszuschließen, als sie die Tendenz zu Vorstellungs- oder Gefühlsassoziationen haben. Ihr Fehlen bedeutet nicht im mindesten eine Schmälerung des Musikwertes, was wiederum das ästhetische Erleben des Nachschaffensakts aufs deutlichste erweist. Diesen vollziehen und dabei metaphysische Erlebnisse haben — das geht beim besten Willen nicht. Töne lassen sich weder metaphorisch noch metaphysisch spielen. Sie sind sinnliche Phänomene, und nur als solche können sie ästhetisch wirken, nicht aber in Verbindung mit Gefühls- und Anschauungserlebnissen, die, wie die metaphysischen, doch ohne Verknüpfung mit übersinnlichen Vorstellungen gar nicht denkbar sind. Es ist ein vergeblicher Versuch, das nur als etwas *Mögliches* Gefühlte oder Geschaute zu einem musikästhetischen Wert machen zu wollen. Denn das Musikalische ist als ästhetisches Erlebnis immer eine wirklich vollzogene Erfahrung. Wir müssen aufhören, in der Musikästhetik das nur psychologisch Mögliche mit dem ästhetisch Erfahrbaren und Befriedigenden zu verwechseln. Das aber tut man, wenn man Metaphysisches zu einem Wertbestandteil des Tonwerks machen will.

Eduard Spranger meint, die Deutung der Musik bliebe immer bestehen[2]. Vielleicht hat er recht, denn das musikalische Als Ob reizt immer aufs Neue zum Deuten, und die unmusikalischen oder bei Musik unaufmerksamen Menschen sterben nicht aus. Aber womit die Notwendigkeit oder normative Berechtigung des Deutens begründet werden soll, das hat noch niemand gesagt. Auch Sprangers Begründung bewegt sich nur in dunklen Hindeutungen, die sich auf hypothetische und unerklärte Beziehungen zwischen musikalischen Motiven und „Gefühlskreisen" oder „Gefühlskomplexen" stützen, ohne das Musikalisch-Gegenständliche zu würdigen. Was das Methaphysische der Musik betrifft, so findet er es in Gefühlen und sieht deren „vertieften" Ausdruck (als metaphysischer Gefühle) in der motivisch-thematischen Verarbeitung, die nur scheinbar eine tonbeziehende sei, in Wahrheit „innerliche Vorgänge", "verborgene Funktionsgesetze

---

[1] Grillparzer, der kein musikalischer Laie war, bestätigt es: „Ebenso magisch als der Ton an sich wirkte von jeher auf mich die Verbindung der Töne nach ihrem eigenen Gesetz. Für mich hat die Musik als solche, bloß den Gesetzen ihrer Wesenheit und den Einflüssen einer begrifflosen Begeisterung gehorchend, immer etwas unendlich Heiliges, Überirdisches gehabt." (Grillparzers Werke, herausgegeben von Sauer, Cotta, Bd. 19, S. 174.) Das Heilige, Überirdische, welches Grillparzer hier meint, beruht lediglich auf dem Harmonisch-Organischen. Es ist das Heilige, Überirdische Bachs und Beethovens und das gerade Gegenteil des Geheimnisvoll-Metaphysischen, wie man es z. B. in Bruckner finden will. Dieses wäre keine Wirkung organischer Tongesetzlichkeit.

[2] Spranger, Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck. Leipzig, Wiegand, 1909, S. 5ff.

der Innerlichkeit" ertönen läßt, welche im Wesen des Genies liegen und dort produktiv werden. Geheimnisvollen geistigen Gesetzen, dem Organisationsgesetz unserer Innerlichkeit verhelfe der Komponist musikalisch zum Durchbruch, mit der gestaltenden Macht des Geistes. Solche Hinweise — denn es sind doch nur Hinweise — in der Art der „Ästhetik von oben" haben etwas Bestechendes und für die Wissenschaft Prophetisches. Aber was liefern sie mehr als die Bestätigung, daß auch die Musik, so gut wie jedes Baumblatt nnd jeder Wassertropfen, ihre Metaphysik hat? Diese Metaphysik von der Ästhetik, als einer Wissenschaft des Erfahrbaren klar zu unterscheiden, das ist die unerläßliche Vorbedingung, wenn es überhaupt eine Musikästhetik geben soll. Das Erfahrene können wir nicht durch das Geheimnisvolle aufhellen. Überdies kann all jenes psychologisch und schöpferisch Dunkle, von dem Spranger spricht, nimmermehr zu einem lebendigen Wert im musikalischen Nachschaffen werden. Es könnte hier höchstens in der Art von Ahnungen auftreten. Und solche Ahnungen würden auf dem Als Ob beruhen: bei Beethoven „geraten in uns jene Tiefen in Bewegung, wo Lust und Qual, bald innig verbunden, bald gegeneinander ankämpfend, wortlos wallen und wogen, und es ist, als täte sich uns für Momente ein Blick in die Reiche auf, wo das Weltgeheimnis in reiner Form und Klarheit gleichsam in heiterem Sonnenglanz erscheint". Mit Recht deutet Spranger in diesen Worten darauf hin, daß es außer dem ästhetischen Als Ob, von dem in diesem Aufsatz die Rede war, noch ein metaphysisches Als Ob der Musik gibt. Lassen wir diesem sein Recht, aber vergessen wir nicht, daß es niemals ein nachgeschaffener, uns erfüllender und packender Musikwert sein kann, daß es, wenngleich gelegentlich im Gefühl oder in der Vorstellung auftauchend, doch eigentlich als etwas Transzendent-Kontemplatives nur in ein philosophisches Nachwort zu Musikästhetik, nicht aber in diese selbst gehört. Nur das immanente Als Ob, von dem wir gesprochen haben, kann ein echter musikästhetischer Wert sein.

Wir erleben heute, nach der vermeintlichen Beseitigung des Selbstwertes der Harmonie, gewaltsame Versuche, der Tonkunst neue Seiten abzugewinnen, exegetische, atonale, metaphysische, physikalische und physiologische Experimente, mit denen man die große Kunst der Epoche Bach-Brahms, statt sie als das zu nehmen, was sie war, beleben, tiefer erfassen oder durch Neues ersetzen will. Ihnen zugrunde liegt Willkür; wehe aber der Kunstbetätigung, die der Willkür ausgeliefert ist! Jene Versuche erklären sich einmal aus dem Lauf der Welt, soweit er darin besteht, daß künstlerische Gestaltungsweisen von Generationen verbraucht werden und ihr Wert zeitweise zurücktritt, ferner aus der unserer Zeit eigentümlichen Neigung, sich dem unerforschlich Aussehenden, mystisch sich Gebärdenden zuzuwenden, statt sich unbefangen und mit schlichter Empfänglichkeit der Gegenständlichkeit des Einfachen und Klaren hinzugeben. Ich glaube, daß das Okkulte uns in der Musik nicht ästhetisch glücklich machen wird. Denn wenn wir auch von Geheimnissen umgeben leben und sie verehren sollen, so bilden sie doch nicht die ästhetische Wertsubstanz des Lebens. Geheimnisse sind etwas Heiliges. Das Heilige aber gehört in keine Klasse der Werte, sondern ist deren Zusammenfassung in ihrer übersinnlichen Unantastbarkeit und Unnahbarkeit. Das Wesen der Musik dagegen ist das der Sinnesempfindung Zugängliche. Ans Heilige rühren wir nicht, die Musik erzeugen wir mit unserer eigenen Stimme oder mit selbstgemachten Instrumenten. Daß den Tönen, die wir uns selbst schaffen, mehr Metaphysisches

anzuhaften scheint als optischen Wahrnehmungen oder den Gestalten der Dichtkunst, erklärt sich aus ihrer Verschmelzung mit dem Als Ob des musikalischen Ausdrucks, denn dieser ist ein Spiegel des bewegten Ich, welches uns ein psychophysisches Rätsel bleibt. Aus dieser so unmittelbar packenden, aber an keine bestimmten Lebensvorgänge geknüpften Als Ob-Reproduktion der Kraft- und Affektäußerungen des Ich scheint der Musik ein metaphysisches Vorrecht vor den anderen Künsten zu erwachsen. Aber jenes Ich-Rätsel klingt in ihr nur ahnungsvoll an, wenn auch eindringlicher als in optischen und Wortgestaltungen. Das gibt uns indessen nicht das Recht, darin einen darstellbaren ästhetischen Wert zu sehen. Nicht psychologische oder kosmische Okkulta werden es sein, denen wir musikalische Erhebung und musikästhetisches Glück verdanken, sondern die Schönheitwirklichkeiten Bachs, Mozarts, Beethovens und Schuberts. Das dem musikalischen Als Ob entspringende metaphysiische Fühlen und Schauen führt, scheint mir, auf eine Höhe, wo der musikästhetischen Menschheit der Atem ausgehen wird. Von dem Selbstwert der affektvoll belebten Harmonie wird sie trotz aller Höhenflüge des Illusionsgefühls, trotz aller Fernflüge der deutenden Phantasie nicht loskommen, solange sie nicht mit den Ohren sehen und mit den Augen hören gelernt hat, solange nicht Farben- und Geruchsklaviere der vollkommensten Befriedigung musikalischer Bedürfnisse dienen und das bisherige Tonsystem endgültig zum alten Eisen geworfen ist. Und auch die metaphysische Musikästhetik wird ihre Zeit haben, denn Fruchtbarkeit für das musikalische Nachschaffen ist ihr versagt, künstlerische Reproduktion und Freude am Musizieren fördert sie nicht. Immer aber gilt noch: was fruchtbar ist, allein ist wahr.

Aufgaben der Gesangskunde

Ein Entwurf

Von

Herbert Biehle, Berlin

Betrachten wir die erste Niederschrift von Schuberts „Doppelgänger"[1]; die Singstimme ist dort zu den Worten „Der Mond zeigt mir meine eig'ne Gestalt" folgendermaßen gesetzt[2]:



Die Stelle verbesserte Schubert später so, wie sie uns geläufig ist:



Die erste Fassung nun dürfte aus mehreren Gründen entstanden sein:

1. Der vorangegangene Oktavsprung



wurde imitiert.

2. Um eine Art Tonsymbolik zu erzielen[3].
3. Die tiefe Lage der Stimme gibt eine dunkle Färbung.

Jeder Sänger mußte sofort erkennen, daß diese Stelle unausführbar ist, wenn der gewünschte Ausdruck erzielt werden sollte; denn

1. Auf dem ersten fis¹ beginnt ein Crescendo, das, zumal sich auf diesem Ton als der Grenze zwischen Mittel- und hoher Lage der Vokaldualismus am stärksten geltend macht, eine Muskelanspannung erfordert, die bei dem Sprung in die tiefere Oktave die Hälfte ihrer Intensität verliert.
2. Es läßt sich auf fis¹ eine viel größere Ausdrucksgewalt als auf fis⁰ entfalten.
3. Die dreimalige Wiederholung des fis⁰ ist für den Sänger schwierig und undankbar.

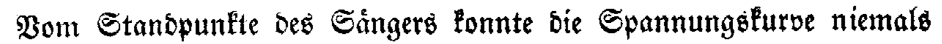
---

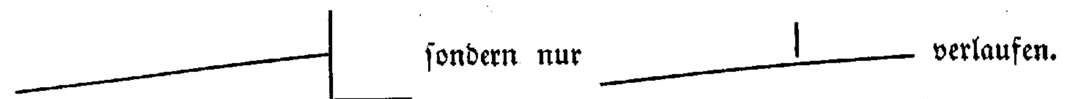
[1] Vgl. dazu „Die Wiedergabe von Schuberts Doppelgänger" von George Armin in dem von ihm herausgegebenen „Stimmwart", Okt. 1925.

[2] Max Friedlaender, Supplement zum Schubert-Album, Peters, 1884.

[3] Die Auffassung der Hermeneutik: Steigende Tendenz der Linie verbindet sich mit wachsender Größe der Intervalle.

Vom Standpunkte des Sängers konnte die Spannungskurve niemals





Es bedarf also gar keines besonderen Hinweises, daß die verbesserte Fassung das Resultat einer durch den Sänger veranlaßten Änderung darstellt.

Dieses Beispiel, das sich bequem um hunderte vermehren ließe, beweist klar, daß auch Schubert hinsichtlich der Gesetze der menschlichen Stimme tastete und suchte[1]. Das läßt sich auch allgemein von den Musikern und Musikgelehrten behaupten. Aber das Problem der menschlichen Stimme vermochte den Musikforscher nur wenig zu wissenschaftlichen Aufgaben zu reizen. Während in jüngerer Zeit die „Instrumentenkunde" durch Curt Sachs zu einem neuen und wichtigen Zweig der Musikwissenschaft erweitert und vertieft wurde, ist auf dem gleichartigen Gebiete der „Gesangskunde" — außer den Entdeckungen Armins — nicht das geringste erreicht worden. So kommt es, daß führende Musiker und Gelehrte gegenüber den Gesangsproblemen keinen Standpunkt einnehmen, daß der Literatur über Gesangstheorie und Stimmbildung die positive Grundlage fehlt und die Kritik keine wissenschaftliche Höhe erreicht.

Wir besitzen in den Schulen von Quantz, Leopold Mozart und Phil. Em. Bach drei deutsche klassische pädagogische Instrumentalwerke, die bis heute ihren Wert nicht verloren haben, weil ihre Verfasser selbst erfahrene Praktiker waren. Und nun die entsprechende Gesangspädagogik: Zunächst war es nötig, das Werk eines Kastraten (Tosi 1723) in deutscher Übersetzung (Agricola 1757) erscheinen zu lassen. Was dann Hiller mit seinen beiden Gesangswerken (1774 und 1780) bot, das war die verkappte vokale Musiklehre eines hervorragenden Komponisten, aber vollkommenen Gesangsdilettanten.

Nachdem Riemann seinen „Katechismus der Musikinstrumente" (1888) veröffentlichte, hätte er folgerichtigerweise einen „Katechismus der Musikstimme" (als Gegensatz einerseits zu „Musikinstrumenten" und anderseits zur „Sprechstimme") folgen lassen müssen. Statt dessen erschien sein „Katechismus der Gesangskomposition (Vokalmusik)" 1891. Er will hier „dem Anfänger in der Komposition praktische Anleitungen und Winke für den Vokalsatz geben" (S. 137), bringt also eine Kompositionslehre für Vokalstücke; und zwar unter der Voraussetzung, daß die Gesetze der menschlichen Stimme denen der Musikinstrumente gleichen. Daß das keineswegs der Fall ist, davon wird sich jeder überzeugen, der etwa einmal den „Archibald Douglas" von einem Salonorchester vorgetragen hört, wobei — ganz abgesehen von der Textlosigkeit — durch das Fehlen von Klangfarbe und Vortragsmanier des Sängers aus dieser Ballade ohne die Spezifika des Gesangsstils ein geschlechtsloses Musikstück entsteht.

Aus alledem ergibt sich, welche Aufgaben einer Gesangskunde erwachsen, der die Musikwissenschaft dringend bedarf. Der Gesangskunde vorauszugehen hat eine **Stimmkunde**, die etwa festzustellen hätte:

1. Was vermag die Naturstimme zu leisten.

Es ist erwiesen und für den Stimmkundigen erklärlich, daß fast alle bisher berühmt gewordenen Sänger als Natursänger zu bezeichnen sind, d. h. die Stimme und

[1] Verf. wird diese Fragen in einer eingehenden Darstellung behandeln.

die Beherrschung aller technischen Erfordernisse war ihnen angeboren, ein etwaiger Gesangsunterricht konnte daran keine Änderung zum Besseren vornehmen und beschränkte sich auf bloße Korrepetition. Somit ergibt sich die Tatsache, daß bisher in der Gesangskunst der Meister ward, der nichts gelernt hat[1].

2. Welche Anforderungen werden an die Stimme gestellt.

Hier erwächst der Stimmkunde die Aufgabe, die durch die Opern- und Liedgeschichte geschaffenen Gesangsprobleme zu untersuchen.

3. Was muß von einer durchgebildeten Stimme verlangt werden und auf welchem Wege vollzieht sich diese Stimmbildung.

Die Lösung dieser Frage fällt der Pädagogik zu und würde zugleich die Erlösung von allen Gesangsmethoden bedeuten (s. unten). Für die Physiologie wären auch Untersuchungen über Unterschiede zwischen romanischem und germanischem Kehlkopf wichtig.

So wird die Gesangskunde (Stimmkunde) aus einem theoretisch-historischen und einem praktisch-künstlerischen Teil bestehen und sich an die gesamte Musik- und Gesangswelt, an die Musikwissenschaft, ferner an den Staat als oberste Instanz in pädagogischen und künstlerischen Angelegenheiten und schließlich an die Musikunterrichtsanstalten zu wenden haben.

Wie das obige Beispiel zeigte, beginnen die Gesangsprobleme zunächst bei dem Komponisten, dem Text und musikalisch-kompositorische Gesetze die Grundlagen zur Gestaltung einer Gesangsstimme bilden. Es ist nun aber nicht so, daß instrumentaler Teil und Gesangsstimme im Verhältnis zum Text gleichmäßig entstehen, also

Text ⟨ Instrumentalteil / Gesangsstimme,

sondern der Vorgang ist vielmehr

Text — Instrumentalteil — Gesangsstimme — [Text],

d. h.: Es wird erst auf Grundlage des Textes der instrumentale Teil geschaffen und dann aus und zu diesem, folgend der dem Text immanenten Melodie, die Gesangsstimme. Selbst bei Schubert, der doch diese immer zuerst erfindet und notiert, ist sie nicht nach Gesangsprinzipien, sondern nach musikalischen Gesetzen entstanden. Wo aber, wie im 18. Jahrhundert, die Partien einer Oper ohne Text, nach der dramatischen Vorlage, gestaltet sind, wachsen die Gesangsstimmen auch wieder aus dem instrumentalen Teil heraus, und dann wird ihnen direkt der Text unterlegt. Das hat auch Julius Tenner in seinem Aufsatz über „Versmelodie"[2] ausgesprochen. Über die nebensächliche Rolle, die der Tonhöhe für die musikalische Wirkung des Stimmklanges zukommt, ist man sich bisher auch in der Phonetik nicht klar geworden. Nicht jeder Vokal spricht auf jedem Ton der musikalischen Skala gleich gut an. So ist der Vokal u in höchsten Soprantönen, der Vokal i in den tiefsten Baßtönen nicht

[1] Vgl. Wilhelm Meisel: Der Weg zu Stimme und Gesangstechnik. S. 20f., Leipzig 1922. Meisel erklärt das Phänomen des Natursängers in gut funktionierenden Drüsen.

[2] Zeitschr. f. Ästhetik, 1913, VIII, 2 u. 3.

möglich, was bekanntlich die Formantentheorie bestätigt. Auf diese Beziehungen haben denn auch die großen Tondichter immer möglichst Rücksicht genommen, aber nicht ihnen die Melodie untergeordnet.

Der Komponist vermag a priori nicht zu entscheiden, wie der Sänger seine Aufgabe praktisch ausführen wird. Letzterer pflegt dann „nicht liegende" Rollen abzulehnen, oder es müssen Änderungen vorgenommen werden (s. das Schubertsche Beispiel). Günstiger liegt die Situation, wenn der Komponist die Partie einer ihm vertrauten Stimme speziell „auf den Leib" geschrieben hat. Solche Partien ermöglichen dann Rückschlüsse auf die Stimmverfassung des betreffenden Sängers zu dem Zeitpunkte des Entstehens dieses Werkes. Das gilt auch für die Fälle, wo mehrere Komponisten z. B. Lieder dem gleichen Sänger gewidmet haben. — Adler wies darauf hin[1], daß es nicht selten die Zeiten sind, in denen ein Kunststil entsteht, wenn Ansprüche gestellt werden, die weder der Eigennatur von Instrumenten noch der Kehle entsprechen. Die Erbsünde der Unsanglichkeit macht sich nach tugendhaften Zeiten immer wieder geltend.

Wir kommen zu dem eigentlichen Träger der Gesangsprobleme, dem Sänger. Der fundamentale Unterschied zwischen dem Instrumentalisten und dem Vokalisten besteht darin, daß der erstere auf einem Instrument spielt, welches er in vollständig gebrauchsfähigem und spielfertigem Zustande erhalten hat, und es kommt nun darauf an, eine möglichst technische Meisterschaft zu entfalten[2]. Was beim Instrumentalisten Voraussetzung ist, wird beim Vokalisten zur Seltenheit: er ist in den wenigsten Fällen wirklicher Musiker. Vom Pianisten sagen wir: er spielt gut, vom Sänger: er hat Stimme. Sein Ziel muß es sein, diesen „aktiven Zustand" des Instrumentalisten zu erreichen. Nur dort, wo das Instrument so gebaut (d. h. ausgebildet) ist, daß darauf wie auf einem Klavier oder Cello gespielt werden kann, haben wir eine Kunststimme, im übrigen handelt es sich — und zwar in den meisten Fällen — um eine Naturstimme.

Die Einteilung der Sänger erfolgt nach den einzelnen Stimmgattungen. Sie sind gegeben aus inneren Zusammenhängen, die zwischen dem Charakter einer Rolle[3] und der jeder Stimmgattung typischen Klangeigentümlichkeit bestehen, — wobei auch das nationale Element stark mitspricht; denn wie die Komponisten haben auch die Sänger jedes Landes ihre besonderen Eigenarten. Jede Stimmlage wäre nun historisch zu untersuchen, also etwa der Tenor „an sich" und seine Vertreter. Dabei wäre auch nachzuweisen, in welcher Weise die einzelnen Liedarten mit dem Stimmcharakter übereinstimmen und wieweit dieser durch Transpositionen verloren geht. Damit tritt neben die Tonartenästhetik eine Gesangsästhetik (Stimmcharakteristik).

Für die Sänger wird die Gesangskunde eine ganz neue Art der Geschichtsschreibung auszubilden haben, nämlich die „Stimmbiographie", wie sie z. B. über Farinelli durch Franz Haböck vorliegt. Haböck hat das ganze Repertoire Farinellis aus den erhaltenen Partituren von 1721—1737 zusammengestellt und gibt damit ein getreues

---

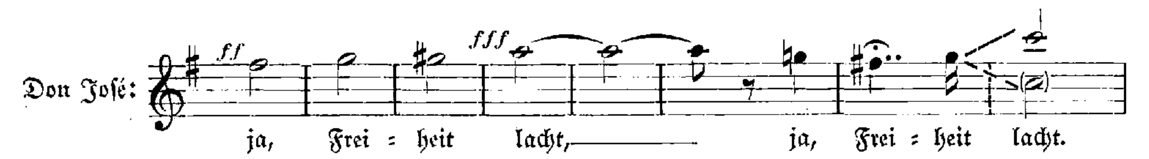
[1] Adler, Der Stil in der Musik. 1911.

[2] Daß die Unterschiede zwischen künstlichem Instrument und menschlicher Stimme nicht erkannt worden sind, beweist u. a. die völlig falsche Auffassung des gesungenen Trillers, worauf erst Armin hingewiesen hat. Vgl. Thausing, „Sängerstimme", 1924, S. 45 u. 52.

[3] Martin Kunath geht in seinem Aufsatz „Die Charakterologie der stimmlichen Einheiten in der Oper", ZfM. VIII, 7, nur von ästhetischen und literarischen Gesichtspunkten aus.

Bild von der Sängereigenart und Gesangsvirtuosität des großen Kastraten, zumal in Wien noch Partituren mit eigenhändigen Eintragungen Farinellis erhalten sind. Sie sind ein wichtiges Dokument zur damaligen Aufführungspraxis.

Die Gesangsmanieren bilden überhaupt einen integrierenden Bestandteil der Gesangskunde. Ihre Bedeutung hat sich allerdings in dem Maße verringert, wie die frühere Personalunion zwischen Komponisten und Ausführenden zurückgegangen ist. Bei der „Gründlichkeit" der deutschen Komponisten bleiben die Gesangsmanieren vorwiegend auf die romanische Oper beschränkt. Wenn z. B. Riemann (a. a. O.) rügt, daß die Tenöre die Melodie gern statt in die untere Quinte in die obere Quarte führen, so ist das nur für gewisse Fälle richtig. Im Gegenteil: dieses Heraufschlagen wird zur Notwendigkeit, wenn es sich aus der Spannungskurve des Melodieverlaufs ergibt. Das ist durchaus der Fall in „Carmen", Finale des II. Akts, wo das c'', das zudem einem echten Tenor leichter fällt als das c', zu fordern ist:



Damit kommen wir zu all' den irrigen Ansichten, wie sie im **Publikum** über Gesangskunst verbreitet sind. Es glaubt, daß eine berühmte, schöne Stimme das Produkt eines Lehrers sei, daß hohe Töne besonders anstrengend und ff zu singen technisch schwieriger sei als pp. Wenn oft Musiker, wie Stumpf nachgewiesen hat, im Sinne der Physiologie schlechte Ohren haben, so gilt dies in noch viel stärkerem Maße in bezug auf den Stimmklang. So ist das Publikum nicht in der Lage, einen Kehlton, Gaumenton, Nasalton, hohlen oder flachen Ton herauszuhören. Beim Anhören einer Oper sind die Ohren mehr auf sinnlichen Wohlklang gerichtet, während im Konzertsaal Tonbildung und Technik mehr hervortreten. Deshalb sind Opernsänger oft im Konzert unmöglich. Sehr treffend hat Richard Wagner[1] den ungeheuren Unterschied zwischen italienischem und deutschem Theaterpublikum beleuchtet.

Durch die ganze Musikgeschichte der letzten 300 Jahre ziehen sich beständige Klagen über Mangel an guten Sängern. Alle Versuche, diesen Zustand zu erklären und zu beseitigen, mußten scheitern, weil man das Übel nicht dort anfaßte, wo es seinen Ursprung nimmt, beim **Pädagogen**. Diese Tatsache sollen die folgenden Zeilen belegen.

Wir sahen, worin sich der Instrumentalist vom Vokalisten unterscheidet und stellten die Forderung auf, daß der Sänger sein Instrument erst bauen müsse. Die Tätigkeit des Instrumentenbauers aber, der einen Flügel oder eine Geige zusammensetzt, hat mit Musik nichts zu tun. Erst wenn die Saiten aufgezogen sind und das Klavier vom Intonateur gestimmt ist, kann das Instrument für musikalische Zwecke Verwendung finden. Derselbe Vorgang muß bei der Stimmbildung stattfinden. Aber die Gesangspädagogik, d. h. **alle** ihre Methoden, ging nicht von diesem Gedanken aus, sondern glaubte, daß Singen durch Singen gelernt werden könne! Der ganze fundamentale Irrtum hat nun zu einer unglaublichen Verwechslung von Ursache und Wirkung ge-

[1] Richard **Wagner**, Gesammelte Schriften, 1. Aufl., V, 34.

führt, dergestalt, daß alle die Vorgänge, die bei der durchgebildeten Stimme vom Ton aus automatisch funktionieren, wie Atmung, Resonanz, Mundstellung, zur Hauptsache des Studiums gemacht werden in der Meinung, es entstünde dadurch der Gesangston! Gerade durch Überschätzung der Bedeutung des Kehlkopfspiegels ist die Stimmbildung stark ins Mechanische geraten (Stockhausens Kehlkopftiefstellung usw.). In den Fragen der Stimme, ihrer Bildung und ihrer Leiden, kann nur das Ohr, nicht das Auge entscheiden[1]. Ein weiterer Beweis, wie wenig die Stimmbildung fundamentiert ist, bildet die Tatsache, daß die Gesangspädagogik immer in Abhängigkeit von der jeweiligen Opernproduktion gestanden hat. Es muß auch auffallen, daß kein Lehrbuch die Frage in den Vordergrund stellte, wie ein Kehlton, das Hauptübel namentlich aller Tenöre, zu beseitigen ist. Ebenso war man sich über die Ursachen des Unreinsingens nie im Klaren[2]. Selbst eine solche Autorität wie Mancini führt (1774) das „Distonieren" auf ganz falsche Gründe zurück: 1. auf zufällige Ursachen (Aufregung, Schwäche), und 2. natürliche Ursachen, wenn der Sänger kein feines Gehör hat. „Es ist nicht möglich, sein Ohr anders zu bilden, so wie man es etwa mit einer Orgelpfeife noch wohl kann, die man erweitert oder enger macht, bis sie den Ton rein gibt." — Die Dinge liegen vielmehr so: 1. kann ein Sänger sich oft überhaupt nur sehr schlecht hören, und 2. selbst wenn er sich hört, kann er das Detonieren nicht ohne weiteres abändern, weil es stimmphysiologische Ursachen hat, d. h. es ist eine akute oder chronische Unfähigkeit, die für den reinen Ton notwendige Muskelspannung zu erzielen. So kommt es, daß die Stimmverfassung der meisten Sänger einem Klavier gleicht, bei dem mehrere Saiten verstimmt sind und einige überhaupt fehlen!

Es nimmt das auch gar nicht Wunder, wenn man bedenkt, wie Sänger „ausgebildet" werden: erst Vokalisen, — Concone, Vaccai, — dann „leichte" Schubertlieder und so fort bis zur Oper. Zunächst die Übungen: Sie sind entstanden in der Voraussetzung, daß eine Stimme leicht und locker sein müsse und die Vokale den Ton bilden. Diese Übungen führen aber eigentlich schon zum Anfang vom Ende des Sängers; denn sie werden ausgeführt, während das Instrument noch nicht einmal im rohen Zustande vorhanden ist. Die Vokalisen bieten auch nicht im geringsten die Möglichkeit, bis an das Fundament der Stimme zu dringen und damit eine wirkliche Veränderung im Stimmklang hervorzurufen[3]. Es folgen leichte Lieder, d. h. musikalisch einfache Kompositionen, die aber gerade oft die größten stimmlichen Schwierigkeiten aufweisen. Überhaupt ist jedes Kunstwerk gänzlich ungeeignet zur Tonbildung, weil es durch Vortrag und geistige Ansprüche die Aufmerksamkeit von der Stimme ablenkt. Das Resultat solchen Unterrichts kann nur ein reiner Naturalismus bleiben. Wie weit ein solcher allerdings möglich ist, das zeigt uns die Beobachtung am Stimmgenie. Rein äußerlich fällt bei diesem schon die hochgewölbte Brust und der musku-

[1] Die Laryngologen haben bewiesen, daß sie das erforderliche Gehör nicht besitzen; sie glauben, dies durch exakte physikalische Messungen ersetzen zu können. Vgl. Thausing, a. a. O., Kap. 9.

[2] Das Problem hat jetzt erst eine endgültige Lösung gefunden durch einen Aufsatz von George Armin über das „Unreinsingen". Stimmwart, Aug./Sept. 1926.

[3] Vgl. Raoul Duhamel (Paris): „La question de la vocalise dans le chant français", Rivista musicale italiana, Sept. 1926. Duhamel hat richtig beobachtet und bewiesen, daß der Glaube an die Stimmbildung durch Vokalisen auf Irrtümern phonetischer, physiologischer, ästhetischer und mechanischer Art beruht.

löse, „sängermäßige" Hals auf. Dadurch stehen dem Stimmgenie außerordentliche Kräfte zu Gebote, die nur vergleichbar sind denen eines Athleten. Unbewußt wird nun die vor der Tonproduktion in Brust und Kehle sich stauende Luft restlos in Klang umgesetzt. Das ganze Problem[1], auf welchem eine richtige Tonproduktion beruht, wird seit Armin damit erklärt, daß es ein bestimmter Luftdruck ist, der dem Tone Kraft, Schwung und Tragfähigkeit verleiht. Alle diejenigen Stufen der Entwicklung des Vorgangs, die das Stimmgenie durch seine Veranlagung übersprungen hat, muß jeder Gesangsstudierende durchlaufen. Damit aber wird der harte Tonansatz in einen weichen, gestauten umgebildet und der gehauchte Ton in einen konzentrierten, dabei fließenden Ton umgewandelt. Die Folge ist, daß der Kehlkopf eine tiefe, unverrückbare Stellung einnimmt und daß diese Stellung vollkommen zwanglos, automatisch ist. Diese Tiefstellung ist der erste Schritt zur eigentlichen Bildung der Kehle, die in nichts anderem besteht, als in einem Öffnen derselben, während die inneren Organe durch den Luftdruck geweitet und die Muskulatur gestärkt wird. Es ist jedenfalls eine Verwechslung von Ursache und Wirkung, wenn Atemübungen ausgeführt werden, da diese den Atem nur regulieren, während erst der gestaute Ton in der Lage ist, ihn zu steigern und zu konzentrieren. Der echte Stauton macht aber auch alle die falschen Stützen, wie Kehlton usw., entbehrlich, mit denen sich die Naturstimmen behelfen, und zwar als Ersatz für mangelnde Staukraft oder aus Unfähigkeit, den von Natur aus vorhandenen Staudruck in Ton umzusetzen.

Diese neue, völlig umwälzende Auffassung verlangt die radikale Ausmerzung eines Etwas, das jede Stimme in sich birgt und völlige Umbildung, während die bisherigen Vokalmethodiker nicht von dieser dualistischen, disharmonischen Natur der menschlichen Stimme ausgingen, sondern an das Gute, an eine gegebene Harmonie derselben glaubten, kurz an eine Art, die nur behütet und entwickelt zu werden braucht[2]. Es ist hier nicht der Ort, auszuführen, welche praktische Bedeutung diesen Feststellungen Armins, der von dem in Friedrich Schmitt wurzelnden Müller-Brunow ausging, zukommt, wohl aber mußte hingewiesen werden, welcher Standpunkt allein für eine auf der Stimmkunde beruhende Gesangskunde maßgebend sein kann.

Mit den vorstehenden Ausführungen wurde der Versuch unternommen, wenn auch skizzenhaft und ohne Anspruch auf Vollständigkeit, die Probleme aufzuzeigen, mit denen sich die Gesangskunde als ein Zweig der Musikwissenschaft zu befassen hat. Ihre Hauptaufgaben werden also in der Behandlung der Geschichte der Gesangspädagogik, Stimmbiographie der Sänger, der Gesangsprobleme, wie sie namentlich Oper und Lied bieten, Gesangsästhetik und Gesangsstilkunde, bestehen. Damit gewinnt die Gesangskunde aber auch die Bedeutung eines Lehrfaches, das neben die Instrumentenkunde tritt. Wenn neuerdings der Staat die Regelung des Musikunterrichts vornimmt und Reformen anstrebt, so werden diese in erster Linie den Fragen der Gesangspädagogik zu gelten haben.

Steht einmal fest, wie Stimmbildung einzig und allein betrieben werden muß,

---

[1] In der Gesangsliteratur ist vielfach von „Geheimnissen" die Rede. Es kann sich bei der Stimmbildung selbstverständlich nur um die Erkenntnis von Kunstgesetzen und ihre Anwendung handeln, was allerdings eine gewaltige Arbeitsleistung erfordert.

[2] Armin im Vorwort zur 2. Aufl. der „Stimmkrise". Leipzig 1926.

und wie nicht, so gilt es, diese Resultate allgemein praktisch durchzuführen[1]. Damit wäre zunächst dem Sänger geholfen. Aber, und damit kehren wir zu unserem Ausgangspunkt zurück, die Gesangskunde soll ja ebenso auch dem Komponisten, Kapellmeister, Musikwissenschaftler, Kritiker und Stimmarzt neue praktische Kenntnisse erschließen. Der studierende Musiker wird mit den Künsten der Orchester-Instrumentation wohl bekannt gemacht, aber über die Art, wie für die Gesangsstimme instrumentiert werden muß, gänzlich im unklaren gelassen. Selbst Berlioz gibt bei den Instrumenten und Chorstimmen genau an, was auf ihnen leicht, was schwer oder gar nicht ausführbar ist, bedauerlicherweise hat er hierbei den Sologesang nicht genügend berücksichtigt. Er wäre dazu auch gar nicht in der Lage gewesen! — Wer soll nun diesen Unterricht erteilen? Wir sind ja leider gewöhnt, daß Kapellmeister Gesangsunterricht geben und Spezialärzte Stimmkranke, die nur durch Stimme zu heilen sind, mit medizinischen Mitteln behandeln. Erst wenn durch die Gesangskunde eine scharfe Arbeitsabgrenzung vorgenommen ist, und diese Erkenntnisse in breiteste Kreise gedrungen sind, werden für die Gesangsfragen allein der Stimmbildner und Gesangswissenschaftler zuständig sein können. Hingegen bleibt die Erfahrung der Berufssänger meist auf die eigene Stimme beschränkt. Während der Stimmbildner die stimmliche Ausbildung der Gesangsschüler leitet, hat der Gesangswissenschaftler alle die Fragen der Gesangskunde praktisch durchzuführen. Dazu gehören noch bei der Einführung in die Gesangsstilkunde das Studium der Sänger unter rationeller Benützung phonographischer Aufnahmen. Da viele Arien (wie Bajazzo, Carmen) von verschiedenen Sängern und in mehreren Sprachen aufgenommen sind, so liegt dadurch ein ausgezeichnetes Vergleichsmaterial vor, das aber bis jetzt noch nicht zu Demonstrationszwecken und zu wissenschaftlichen Forschungen benützt worden ist[2]. Gerade die Erforschung der Klangfarbenbewegung in der menschlichen Stimme ist ein noch offenes Problem.

Es ist zu hoffen, daß die Gesangskunde mit der Aufdeckung der Gesangsprinzipien die Geschichte der Vokalmusik in neue Beleuchtung rücken und zugleich für die Gesangskunst von höchstem Nutzen sein wird.

---

[1] Das Ziel bildet nicht die einzelne Maximalleistung, sondern ein Durchschnitt von richtig und fehlerfrei funktionierenden Stimmen. Daß die meisten Pädagogen — infolge ihrer unklaren Vorstellungen — diese Forderung nicht kennen, beweisen schon die reklamehaften Ankündigungen wie: „Spezialität Atemtechnik", „Der einzige Weg zum bel canto", „Lehrer erster Größen", „Metallische Bühnenstimme auch bei fehlender Naturanlage" (?!), „leichte Höhe" usw. Vgl. dazu Armin, „Modegesanglehrer", 1925.

[2] Sehr zu begrüßen wäre auch die Einrichtung eines Phonogrammarchivs von Aufnahmen der Gesanglehrer und ihrer charakteristischen Methoden, sowie der Fortschritte ihrer Schüler. Damit käme die Gesangspädagogik in ein vollständig neues Stadium und die wissenschaftliche Stimmkunde auf eine positive Grundlage.

Zu Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 2

Von

Wilhelm Lütge, Leipzig

Im Archiv von Breitkopf & Härtel befindet sich eine in Vergessenheit geratene Abschrift der Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 mit zahlreichen eigenhändigen Korrekturen von Beethovens Hand. Diese Handschrift, die aus dem Besitz Anton Schindlers in den des Verlags gekommen ist, weist gegenüber der Fassung der Ouvertüre in der Gesamtausgabe, die sich auf eine im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek aufbewahrte Handschrift stützt — das Originalmanuskript ist verschollen — wichtige abweichende Lesarten und interessante Kürzungen auf. Weitere Erklärungen gibt ein neuaufgefundener Brief Schindlers. In „Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1927" habe ich eine ausführliche Untersuchung über die Leonore II veröffentlicht, auch im einzelnen die Abweichungen von der bisherigen Fassung sowie den Brief Schindlers mitgeteilt, worauf hier verwiesen sei. Das Resultat dieser Untersuchung läßt sich in folgende Sätze zusammenfassen: Die in der Breitkopfschen Abschrift — übrigens dieselbe, die Beethoven 1805 bei der Aufführung der Oper benutzte — erhaltene Fassung stellt die endgültige, von Beethoven sanktionierte Fassung der Ouvertüre dar, während die von Otto Jahn der Gesamtausgabe zugrunde gelegte Abschrift als eine ältere Fassung anzusehen ist. Als wichtigste Änderungen gegenüber der bisher bekannten Fassung sind Kürzungen im Übergang zum Allegro sowie zum Schlußpresto festzustellen, vor allem aber hat Beethoven die Wiederholung des Trompetensignals gestrichen, und zwar, wie Schindler berichtet, in seiner Gegenwart und mit der Begründung: „die Spannung, in die alles bei der Fanfare versetzt wird, das Fragen nach dem, was vorgefallen, wie es die Hörner allein andeuten, darf nur einmal vorkommen, da die Zuhörer durch das plötzliche Eintreten des Adagio $^3/_4$-Takt ohnehin noch in dieser Spannung gehalten werden", eine Erklärung, die absolut einleuchtend und vom dramatischen Standpunkt aus völlig richtig ist. —

Ich möchte bei dieser Gelegenheit gleich auf zwei Einwände eingehen, die mir persönlich gegenüber gegen die im „Bär 1927" gemachten Feststellungen geltend gemacht wurden. Man könnte fragen, warum Beethoven denn dann in der Leonore III das zweimalige Trompetensignal stehen gelassen habe. Dazu wäre zu sagen, daß die Umarbeitung der „Leonore II" in „Leonore III" bereits 1806 erfolgte, während jene Streichung in der handschriftlichen Partitur der „Leonore II" kaum vor 1819 erfolgt sein dürfte, denn etwa von diesem Jahre an datieren die engen Beziehungen Beethovens zu Schindler, in dessen Gegenwart die Streichung erfolgte und dem Beethoven die Partitur als Belohnung für eine „besondere diplomatische Mission" schenkte. Es kann also höchstens gefolgert werden, daß Beethoven 1805 die Ouvertüre noch mit zweimaligem Trompetensignal aufgeführt hat; auch dies ist nicht einmal ganz sicher, da auch in den leider verschollenen Stimmen nach Otto Jahns Zeugnis die Wiederholung der Fanfare von Beethovens Hand gestrichen war, was doch wahrscheinlich zu jenen Aufführungen am 20.—22. November 1805 geschah; denn es hält schwer, anzunehmen, daß Beethoven späterhin sich die Mühe gemacht haben sollte, jene Stelle in allen Stimmen zu streichen, zumal an eine Aufführung der Ouvertüre ja nicht mehr gedacht wurde. Wie dem auch sei — hierüber wird sich wohl kaum endgültige Klarheit schaffen lassen, aber das Entscheidende ist, daß Beethoven diese Stelle gestrichen hat, daß er also eine Wiederholung des Signals — wenn vielleicht auch nachträglich — für unzulässig erklärte.

Und schließlich könnte darauf hingewiesen werden, daß auch im „Fidelio", in der Oper selbst, Beethoven auch später keine Änderung vorgenommen hat, das Signal hier also wiederholt wird. Dazu wäre zu sagen, daß die dramatische Gestaltung des 3. Auftritts im 2. Akt das zweimalige Signal unbedingt erfordert; aus dramatischen Gesichtspunkten — also aus demselben Grunde, der Beethoven in der Ouvertüre zur Streichung veranlaßte — mußte hier die Wiederholung statt-

finden. Hier, in dem großen Quartett (Nr. 14) ertönt das Signal zum erstenmal gedämpft aus der Ferne, und zwar in jenem entscheidenden Moment, da Pizarro den Dolch zückt, um Florestan niederzustoßen, und das zweite Mal hell, ganz in der Nähe, als Don Fernando Einlaß fordernd am Tore hält. Hier ist die Wiederholung künstlerisch gerechtfertigt und von schärfster dramatischer Wirkung.

Am 17. Januar hat Hermann Scherchen in Leipzig die Ouvertüre in der nunmehr eruierten endgültigen Fassung zur ersten Aufführung gebracht; es ist zu wünschen, ja zu fordern, daß wir die herrliche „Leonore II" in Zukunft stets in der von Beethoven gewünschten Form zu hören bekommen!

Bücherschau

Alt-Prager Almanach 1927. Hrsg. von Paul Nettl. 8°, 166 S. Prag [1926], Die Bücherstube. Dr. Paul Steindler — Julius Bunzl-Federn.

Almanache leiden unter den Verlagskindern an der größten Säuglingssterblichkeit: daß dieser „Alt-Prager Almanach" in einer äußerlich noch solideren Form und innerlich ebenso reich wie das erstemal erscheinen kann, weist auf das starke Bedürfnis hin, „deutsche Arbeit um die Belebung Pragensischer Vergangenheit zu sammeln". Wieder enthält das Jahrbuch außer dichterischen, lokal- und kunsthistorischen Beiträgen eine Reihe musikgeschichtlicher Aufsätze: von Erich Steinhard eine amüsante Prager Beethoven-Affäre, die Geschichte einer Gedenktafel, in Erz gegossen, die Beethoven schon als fünfjährigen Jungen nach Prag kommen läßt; von Rudolf F. Prochazka eine liebenswürdige und anekdotenreiche Aufzählung dessen, „was die Prager Glocken erzählen"; von Erwin Felber einen Überblick über „Prags musikalische Vergangenheit", der als eine Prager Musikgeschichte in nuce gelten kann; vom Unterzeichneten einen ebenfalls als erster Überblick gemeinten Aufsatz über „Italienische Musik am Kaiserhof vor der Stilwende um 1600"; endlich vom Herausgeber, Paul Nettl, eine Darstellung der Beziehungen von Da Ponte und Casanova zu Böhmen und vor allem zu Mozart in Prag: hat doch Casanova der Prager ersten Aufführung des Don Giovanni beigewohnt, und ein paar merkwürdige Aufzeichnungen beweisen, daß er sich auch innerlich mit dem Stoff und seiner Gestaltung beschäftigt hat; ein paar Verse scheinen darauf hinzudeuten, daß er dem Sextett im zweiten Akt, also der wichtigsten Zäsur dieses Aktes, eine andere Gestalt zu geben wünschte. Die Angelegenheit bedarf noch einer genaueren Untersuchung, die Nettl in Aussicht stellt. A. E.

Arnold, Rob. F. Das deutsche Drama. gr. 8°, X u. 868 S. München 1925, C. H. Beck. 20 Rm.

Mit einer Reihe von Fachgenossen hat sich hier der bekannte Wiener Literarhistoriker Univ.-Prof. Dr. R. F. Arnold zusammengetan, um zum erstenmal eine geschlossene Geschichte des deutschen Dramas darzubieten. Da bisherige Versuche in dieser Richtung Torso blieben oder nach Problemstellung oder zeitlicher Stoffbegrenzung Sonderarbeiten waren, muß auch der Musikwissenschafter dem Herausgeber dankbar sein, daß er auch nach der Auflösung der „deutschen dramatischen Gesellschaft" dem von dort erhaltenen Auftrage treu blieb; denn immer wieder werden wir auf Grenzgebiete zwischen Dicht- und Tonkunst gedrängt, auf denen uns gediegene literarhistorische Arbeiten unentbehrlich werden. Arnold erkannte völlig richtig, daß eine Behandlung des Stoffes — sollte sie nicht zumindest in einzelnen Teilen mehr oder weniger Kompilation bleiben — das Zusammenarbeiten Mehrerer erforderte, und so lieh dem deutschen mittelalterlichen Drama und seinen Ausklängen Friedr. Michael seine Feder, das neulateinische Drama fand in dem hervorragenden Kenner der Humanistendichtung Rud. Wolkan seinen Bearbeiter, in die Epoche von Ayrer bis Lessing teilten sich Max J. Wolff und Albert Ludwig, der die Darstellung im nächsten Abschnitt bis zur Romantik fortführte, dem Herausgeber selbst dankt man den Abschnitt „Von der Romantik bis zur Moderne", mit dem Schaffen der „Lebenden" setzt sich Jul. Bab auseinander. Jedes Buch, das aus der Vereinigung von Beiträgen verschiedener Verfasser gebildet ist, muß gewisse, in den Individualitäten der Mitarbeiter gelegene Mängel aufweisen, allein Arnold verstand es,

diese tatsächlich auf ein Mindestmaß zurückzudrängen; die Gesichtspunkte der Darstellung, die Einstellungen der einzelnen Verfasser scheinen einander trefflich angeglichen. Gerade durch das Hervortreten des Stoffgeschichtlichen wird die Darstellung auch für den Musikwissenschafter von großem Wert. Hängt doch gerade in dieser Hinsicht die Geschichte der Musik des Theaters mit der des Dramas enge zusammen. Deutlich macht sich auch im vorliegenden Werke die Schwierigkeit bemerkbar, die in dem starken Einfluß des Theaters anderer Völker (insbesondere Engländer, Franzosen, Italiener, in neuerer Zeit auch Russen) auf das deutsche Drama liegt. Die Grenze, bis zu der auf diese Einflußsphären einzugehen ist, läßt sich sehr schwer ziehen, und der literarhistorische Laie verlangt unwillkürlich eher zu viel als zu wenig. Nicht alle Abschnitte des Werkes sind für den Musikwissenschafter von der gleichen Bedeutung. Gerade für das Gebiet des mittelalterlichen Dramas, dessen eingehendere Behandlung zu unseren wichtigen Aufgaben der nächsten Zeit gehört, wird man aber der ausgezeichneten, völlige Materialbeherrschung mit eigenpersönlicher Darstellung vereinigende Arbeit Michaels nicht entbehren können. Auch für die Ausfüllung der noch immer bestehenden musikhistorischen Lücke des Schul- und Jesuitendramas vermag der Beitrag Wolkans als treffliche Vorarbeit von der literarhistorischen Seite her zu dienen. Vielleicht wird sie sogar eine Revision der bisherigen, nicht zu hohen Meinung von der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung dieser Stilgattung für die Musik des Theaters zur Folge haben. Die Oper im eigentlichen Sinne wird in dem vorliegenden Buche eigentlich erst in der Darstellung des 19. Jahrhunderts merklich in den Rahmen der Betrachtung einbezogen. Opitz' Übersetzung der „Dafne" ist natürlich im Hinblick auf die literarhistorische Stellung des Übersetzers erwähnt, aber im allgemeinen ist der Musikhistoriker gezwungen, sich die Parallelen für das 17. und 18. Jahrhundert selbst zu ziehen; allerdings mag dies gar nicht in der Absicht der Verfasser gelegen sein. Vielleicht wäre auch die Verhältnisstellung der deutschen Oper des 19. Jahrhunderts zur „Komischen Oper" (gemeint ist wohl die opera buffa) und zum Singspiel in der Darstellung mehr dem letzteren anzunähern. Wieder ergeben sich sehr interessante Parallelen zwischen Entwicklung des Dramas und der Oper. Wertvoll ist endlich auch die scharfe Eingliederung R. Wagners als Dichter in die Entwicklung des 19. Jahrhunderts, wie überhaupt der Beitrag Arnolds eine Reihe neuer Gesichtspunkte bietet. Wie auf jedem Gebiete zeigt sich auch auf dem des Dramas die Schwierigkeit der objektiven Behandlung des Schaffens der Gegenwart, der sich Bab mit eindeutiger — an sich als Grundlage jeglicher Darstellung der Moderne selbstverständlicher — Stellungnahme unterzieht. Für den Musikhistoriker bedeutet Arnolds „Deutsches Drama" eine wichtige Publikation, die vor allem zu verschiedensten Gedanken anregt, mancherlei neue Blickpunkte darbietet, sicherlich aber in ihrer Gesamtheit eine ausgezeichnete literarhistorische Grundlage für eigene Forschung darstellt.

Alfred Orel.

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1926. 8°, 160 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel.

Trotzdem im Novemberheft der Inhalt dieses III. Jahrbuchs des Hauses Breitkopf & Härtel mitgeteilt worden ist, sei noch vor Torschluß, ehe ein neues erscheint, genauer auf ihn eingegangen: erweist sich doch diese periodische Publikation als eine immer wichtigere Quelle. Sie beginnt diesmal mit einer von Wilhelm Lütge eingeleiteten und mitgeteilten Reihe von „Gelehrtenbriefen aus dem 18. Jahrhundert" an Breitkopf & Härtel, unter denen — Herder, J. Chr. Adelung, Herbart, Jakob Grimm sind noch vertreten — die von und an Lessing nicht bloß dem Umfang nach den ersten Rang einnehmen. Lessing interessierte sich höchlich für J. G. Im. Breitkopfs Geschichte der Buchdruckerei und versprach ihm insbesondere Hilfe bei der Vergleichung der Inkunabeln der Wolfenbüttler Bibliothek; uns geht vor allem an, daß Lessing aus einer ganz versteckten Quelle schon Bescheid wußte über Ottaviano Petrucci als den ersten Musikdrucker, der mit beweglichen Typen arbeitete, und auch Breitkopf hat bereits eine ausgebreitete, wenn auch ungeordnete Kenntnis der frühesten Musikdrucke, wobei er schon die Blockdrucke von den wirklichen Typendrucken unterscheidet und sie als direkte Ahnen des modernen Notendrucks ablehnt. Vielleicht darf man bemerken, daß es S. 15, Z. 14 v. u. zweifellos „daran", statt „denen" heißt; auch der im Faksimile beigegebene Brief Lessings bedarf in der Übertragung kleiner Korrekturen: es heißt „Nur seit einigen Tagen", nicht „Nun s. ein. T." (Lessing braucht „nur" häufig im Sinne von „erst"), es heißt „Bemerkung", nicht „Beachtung".

Der Archivar des Hauses, Wilhelm Hitzig, schildert den aus 57 Stücken bestehenden Brief-

wechsel Joseph Wölfls mit Breitkopf & Härtel, der 1799 sehr lebhaft einsetzt und 1807, fünf Jahre vor Wölfls Tod, einschläft. Er spiegelt einen richtigen Kunstzigeuner, ein frühes Virtuosenleben — durch welche Abgründe ist dieser langfingrige „Rival Beethovens" von seinem größten Zeitgenossen getrennt! Es ist bezeichnend, daß Wölfl die „Jahreszeiten" Haydns schon nicht mehr versteht oder achtet und sie folgendermaßen abtut: „Aufrichtig gesprochen kommen sie mir selbst außerordentlich kindisch vor und tun dem großen Haydn unter allen Musikkennern viel Schaden . . ."

Hermann Poppen schreibt „Vom Stil der neueren kirchlichen Chorgesangsmusik an Hand der Verlagswerke des Hauses Breitkopf & Härtel", wobei sich immerhin ein gemeinsamer geschichtlicher Nenner ergibt, und Thomas mit seinem op. 1 und Arnold Mendelssohn den Vogel abschießen; Alfred Val. Heuß mit seinen durchaus freien, unkirchlichen Psalmen gehört wohl kaum in diesen Zusammenhang. Viel schwerer noch hat es Adolf Aber mit einer Zusammenfassung „Fremdländischer Komponisten im Verlag von Breitkopf & Härtel" — das kann nicht mehr ergeben als eine Klitterung, aus der der Name Sibelius besonders glänzend hervorleuchtet. Eugen Schmitz stellt Busonis Selbstäußerungen über Entstehung und Wesen des „Doktor Faust" in den Mittelpunkt gescheiter kritischer Betrachtungen. Die Perle des Bandes ist der „Entwurf einer Antithese — Händel und Bach" von Herman Roth. Roth stellt Händel als idealsten Vertreter schöpferischer Rezeptivität Bach als dem der aktiven zeugenden Kraft gegenüber; aus der Durchführung dieses Gedankens ergeben sich bei aller Konzentriertheit zwei plastisch gesehene Charakterbilder, ergibt sich die Erhellung feinster Einzelzüge. — Der Rest des Bandes sind Miscellanea, unter denen sich besonders ein Brief Hermann Zilchers über die Lászlósche Farblichtmusik durch echten Miszellen-Charakter auszeichnet. A. E.

Barnett, H. T. Gramophone Tips. 8°, 46 S. Portsmouth, Selbstverlag. 1 sh.

Becquerel, Jean. L'Art musical dans ses Rapports avec la Physique. 8°. Paris 1926, Librairie scientifique J. Hermann.

Bergh, Rudolf. Musikens historie indtil Beethoven. 8°. Kopenhagen 1926, Haase. 7 Kr.

Bie, Oscar. Das deutsche Lied. 8°, 277 S. Berlin [1926], S. Fischer Verl. 7.50 Rm.

Buck, Rudolf. Wegweiser durch die Männerchorliteratur. 8°, 148 S. Dresden [1926], W. Limpert. 2 Rm.

Couturier, Louis. Ludwig van Beethoven. (Deel I van de serie „Beroemde Musici".) 8°. s'Gravenhage 1926, J. Ph. Kruseman. 3.75 Fl.

De Angelis, Alberto. Domenico Mustafà; La Cappella Sistina e La Società Musicale Romana. 8°. Bologna 1926, N. Zanichelli.

Der Musikus. Almanach. Hrsg. v. Walter Dahms. Jahr 1. 1927. 8°, 160 S. Berlin-Steglitz 1926, Panorama-Verlag. 3 Rm.

Deutscher Organisten-Kalender. In Verbindung mit dem Landesverband evang. Kirchenmusiker in Preußen. Hrsg. 1927. kl. 8°, 80 S. Leer i. O. 1926, C. Philipp (Komm.: O. Borggold, Leipzig). 2 Rm.

Dodds, George, und James Dunlop Lickley. The control of the breath. XIII u. 65 S. London 1925, Oxford University Press.

Unter Beigabe von 25 Abbildungen behandelt der Arzt James Dunlop Lickley die anatomischen und physiologischen Verhältnisse. Auf phonetischer Grundlage gibt dann George Dodds praktische Übungen für Sänger und Sprecher. Diese Arbeitsteilung ist charakteristisch für die Gepflogenheiten auf dem Gesangsgebiete, wo Arzt und Pädagoge mit geteilter Verantwortung ständig zusammenarbeiten. Auch in diesem Elementar-Handbuch ist die chronische Unfähigkeit der Laryngologen, einen Gesangston mit dem Gehör wahrzunehmen, und die Praxis der Pädagogen, Stimmbildung mit Singen zu verwechseln, reichlich dokumentiert. Im Gegensatz zu der alten irrigen Auffassung der Verfasser ist längst die Tatsache bekannt, daß die Kehlkopftätigkeit des Sängers auch die Atmungsbewegung bestimmt und diese einzig vom Ton aus automatisch beeinflußt wird. Man stelle sich einen unserer Stimmriesen in der durch die Übungen S. 45 ff. geforderten Situation vor, um die ganze Lächerlichkeit solcher Verfahren ad oculos zu demonstrieren.

Herbert Biehle.

Einstein, Alfred. Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. 3. Aufl. (Aus Natur und Geisteswelt. Bd. 439.) kl. 8°, IV, 93 S. Leipzig 1927. B. G. Teubner. 2 Rm.

Elliott, J. H. The first glimpse of great music. 8°. London 1926, Blackie & Son. 3/6 sh.

Eitz, Carl. Der Gesangsunterricht als Grundlage der musikalischen Bildung. 2. unveränderte Auflage. VIII u. 75 S. Leipzig 1924, Julius Klinkhardt, Pädagogium II.

Diese Schrift, deren 1. Aufl. 1914 erschien, wurde unverändert neu aufgelegt. Ihr Zweck ist, „die so notwendige Wechselwirkung zwischen allgemeiner Methodik und der Methodik des Schulgesangunterrichts herzustellen". Eitz ging von der Forderung aus: „Der Schulgesangunterricht muß sich zunächst wieder vom Instrument als Dolmetscher befreien, er muß sich wieder die Erziehung zum Notenverständnis als Ziel setzen und dieses Ziel mit zäher Beharrlichkeit verfolgen". Seine in der vorliegenden Schrift behandelte Tonwortmethode ist nach der positiven wie negativen Seite hin bekannt. Sie geht mit großem Erfolg auf die Erziehung zum musikalischen und Notenverständnis aus, ist jedoch nicht — Eitz betont dies besonders — „auf Verbesserung der erziehlichen Maßnahmen der Stimmbildung angelegt". Dieses Problem ist bedauerlicherweise noch ungelöst, und Eitz, dem übrigens die Beobachtungen Mackenzies an Schulkindern (Singen und Sprechen, S. 145 ff.) entgangen sind, erhofft selbst „ein bahnbrechendes Werk über Stimmpflege in der Schule". Aber ein solches wird niemals dadurch geschaffen, daß, wie er glaubt, „die Lehrer hoffentlich bald dafür ein besseres Rüstzeug vom Seminar mitbringen, die Schulbehörden fördernd eingreifen und die Schulaufsichtsbehörden der Stimmpflege auch beim Sprechen ein gesteigertes Interesse zuwenden". Eine wirklich grundlegende Änderung macht vielmehr zwei Voraussetzungen unbedingt erforderlich: 1. Scharfe Trennung zwischen a) Stimmbildung, die mit Noten, Musik und Singen nichts zu tun hat, und b) Gesangsunterricht. 2. Die Gesetze für die Bildung der Sängerstimme sind mutatis mutandis auf die Kinderstimmenbildung anzuwenden. Dazu fehlen aber zunächst noch die erforderlichen Untersuchungen. Gegen die mißverständliche Auffassung des ganzen Fragenkomplexes ist bereits Thausing („Sängerstimme") aufgetreten. Herbert Biehle.

Festschrift für Julius Schlosser, ord. Prof. der Kunstgeschichte der Univ. in Wien, zu seinem 60. Geburtstag. Hrsg. von Arpad Weixlgärtner und Leo Planiscig. 4°, 290 S. Wien 1926, Amalthea-Verlag.

[Darin: Curt Sachs, Musik und bildende Kunst im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte. — Robert Lach, Grillparzers Novelle „Der arme Spielmann" und die Musikwissenschaft.]

Festschrift zum 25jährigen Bestehen des (Städtischen [Vereinigte Hüttner- und Holtschneider-Konservatorien]) Konservatoriums Dortmund. 8°, 76 S. Dortmund 1926, Druck von W. Crüwell.

Finck, Henry T. My Adventures in The Golden Age of Music. 8°, 458 S. London 1926, Funk & Wagnalls Co. 21 sh.

Flade, Ernst. Der Orgelbauer Gottfried Silbermann. Ein Beitrag z. Geschichte d. deutschen Orgelbaues im Zeitalter Bachs. (Veröffentlichungen d. fürstl. Inst. f. musikw. Forschung zu Bückeburg. Reihe 5. Stilkrit. Studien Bd. 3.) 4°, VIII, 162 S. Leipzig 1926, Kistner-Siegel. 8 Rm.

Freeman, Andrew. Father Smith: An account of a Seventeenth-Century Organ Maker. 8°. London 1926, Office of Musical Opinion. 7/6 sh.

Frimmel, Theodor. Beethoven-Handbuch. 2 Bände. gr. 8°, VIII, 477 u. 485 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 20 Rm.

Fuchs, Elimar. Der Nihilismus in der Musik. 8°, 8 S. Wiesbaden [1926], Dr. Th. Fach. —.80 Rm.

Güttler, Hermann. Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert. 8°, 298 S. Königsberg i. Pr. 1925, Bruno Meyer & Co.

So unentbehrlich die musikalische Lokalforschung nun einmal ist, da sie doch für zusammenfassende Werke das Kleinmaterial beibringt, so besteht für den Autor doch immer die Gefahr, den Wert seiner Forschungsergebnisse zu überschätzen. Ohne gleich von einer „Kirchturmsperspektive" reden zu wollen, wird man doch Güttler nicht ganz davon freisprechen können, daß er Unwesent-

liches, ja Unbedeutendes in unnötiger Breite darstellt und so auch z. B. die von ihm aufgefundenen mehr interessanten als künstlerisch wertvollen „Monumentaloratorien“ seines „Helden“ Georg Riedel erheblich zu hoch einschätzt. Auch mit der Periodisierung des Zeitraumes (— 1750, 1775, 1800) möchte ich mich nicht ganz einverstanden erklären, da doch schon die Überschriften eine scharfe Grenzlinie vermissen lassen: II. Die Musikpflege der Königsberger Kenner und Liebhaber und III. Die Königsberger Komposition für den Liebhaberkreis usw. Dieselbe Unübersichtlichkeit zeigen die einzelnen Unterabschnitte, die vielfach ineinander übergreifen und damit das gleiche Stoffgebiet behandeln, ohne wesenliche neue Gesichtspunkte zu erbringen. So wird mehrfach auf die Tatsache hingewiesen, daß im Siebenjährigen Kriege gefangene österreichische Offiziere viel zur Hebung der Musikpflege beigetragen hätten. Güttler stützt sich dabei auf Reichardt, dem in seiner Autobiographie aber nur ein Irrtum unterlaufen sein kann, da doch Königsberg von 1758 bis zum Kriegsende von den Russen, also den Verbündeten der Österreicher, okkupiert war und auch sonst keinerlei Zeugnisse für die Anwesenheit von Österreichern vorliegen. Wir werden also den bestechenden Gedanken aufgeben müssen, daß bereits damals Haydn'sche Cassationen den Weg nach dem fernen Osten gefunden haben. Dafür vermißt man — auch in der sonst dankenswerten Zeittafel! — ein so bedeutsames Ereignis, wie es das erste öffentliche Konzert i. J. 1754 darstellt, bei dem zum ersten Mal eine Händelsche Komposition, die Passion nach Brockes, hier erklang. Das erhaltene Textbuch spricht übrigens irreführend von dem „Messias“! Vergeblich sucht man auch nach Aufschluß über die musikalische Einstellung Kants, der doch jahrzehnte lang den Mittelpunkt im geistigen und gesellschaftlichen Leben der Stadt bildete. Den Hauptwert des Buches sehe ich in der Darstellung der kulturellen Verhältnisse jener Zeit, auf die manches interessante Streiflicht fällt, während andererseits auch an sachlichen Fehlern und Versehen kein Mangel herrscht. Daß Gerbers Lexikon um 99 Jahre zu spät datiert wird, mag noch hingehen. Aber die erste überhaupt gedruckte Komposition eines preußischen Komponisten, die Liedersammlung von Joh. Kugelmann, erschien nicht 1527, sondern erst 1540. Aus dem abgedruckten Subskribentenverzeichnis zu Fr. L. Bendas Operette „Louise“ ist unerklärlicher Weise der Schluß, die Folge von H bis Z, im ganzen 38 Namen umfassend, fortgelassen, und was an solchen Schwächen noch mehr zu finden ist. Müssen wir hierin eine befremdliche Unzuverlässigkeit sehen, so bleibt doch in jeder Beziehung die drucktechnische Ausstattung des Buches rühmenswert, an der mancher Verlag sich ein Beispiel nehmen sollte! Kurt Rattay.

Haböck, Franz. Die Kastraten und ihre Gesangskunst. Eine gesangs-physiologische, kultur- u. musikhistorische Studie. Hrsg. von Martina Haböck, geb. v. Kink. gr. 8⁰, XVII, 510 S. Stuttgart 1927, Deutsche Verlags-Anstalt. 12 Rm.

Harburger, Walter. Form und Ausdrucksmittel in der Musik. (Musikalische Volksbücher.) kl. 8⁰, 224 S. Stuttgart 1926, J. Engelhorns Nachf. 5 Rm.

d'Harcourt, R(aoul) et M(arg.). La musique des Incas et ses survivances. (2 volumes, (Texte et atlas). gr. 8⁰, 1. Vol. VII + 575 pg., 2. Vol. 23 pg. + 39 planchettes. Paris 1925, Librairie Orientaliste Paul Geuthner. 200 Fr.

Mit dem vorstehend angeführten Werke ist eine Lücke der musikalisch-ethnographischen Literatur ausgefüllt, die sich dem Fachmann auf diesem Gebiete schon längst schmerzlich fühlbar gemacht hat. Während von den Gesängen der heute noch lebenden Indianerstämme Nord- und Südamerikas zum Teil sogar recht umfangreiche Sammlungen und verschiedentliche sehr wertvolle Monographien vorhanden sind, hat bisher gerade über die Musik der beiden größten alten Indianervölker, der einzigen, die es neben den Mayas zu großen Kulturstaaten gebracht haben: der Peruaner und des Aztekenvolkes, jede größere zusammenfassende Darstellung gefehlt. Das vorliegende, in jeder Hinsicht ganz prachtvoll ausgestattete, überaus kostbare Werk unternimmt es nun, bezüglich des erstgenannten altindianischen Kulturvolkes alles auf dessen Musik bezughabende, gegenwärtig vorhandene Material zusammenzustellen und so ein anschauliches Bild des altperuanischen Musiklebens zu liefern. Das Werk besteht aus zwei Bänden: einem Textband von 575 Seiten und einem ihm als 2. Band beigegebenen Atlas, der in prachtvollen Reproduktionen die Abbildungen aller für die Kenntnis der altperuanischen Musikausübung in Betracht kommenden Kunstdenkmäler, Instrumente usw. enthält. Der Textband gliedert sich in vier Abteilungen (Parties), deren jede wieder (die zweite ausgenommen) in mehrere Kapitel zerfällt: 1. Abteilung: Die Musikin-

strumente. (Die 7 Kapitel dieser Abteilung behandeln die verschiedenen Gattungen der altperuanischen Musikinstrumente: Schlag-, Blas- und Saiteninstrumente.) 2. Abteilung: Feste und Tänze. (Ein einziges Kapitel.) 3. Abteilung: Die musikalische Folklore (7 Kapitel): die drei ersten Kapitel geben eine eingehende Charakteristik der Tonalität, Melodik und Rhythmik der altperuanischen und der noch heute in Peru lebenden Musik, das 4. Kapitel untersucht die einzelnen, daselbst vorkommenden Typen der verschiedenen Kunstformen und -genres: religiöse Gesänge, Totenklagen, Liebesgesänge, patriotische, Wanderlieder u. dgl., das 5. Kapitel gibt eine Charakteristik der poetischen Texte, das 6. eine solche des Musikerstandes und der Musikausübung im alten Peru sowie einen Bericht über die Aufnahms- und Notationstechnik, deren sich die beiden Autoren bei der Niederschrift der von ihnen aufgenommenen Gesänge bedienten, das 7. Kapitel endlich bietet eine hochinteressante Vergleichung der musikalischen Folklore der Andenvölker mit der der übrigen amerikanischen Indianervölker — so u. a. der Nordamerikas: der Azteken usw. — überhaupt und untersucht auch des Näheren die Frage ihres Verhältnisses zur spanischen musikalischen Folklore. Von unschätzbarem Werte für den vergleichenden Musikwissenschafter ist vor allem aber das 4. Buch, das in 7 Abschnitten einen überaus reichen Schatz von Melodiebeispielen sämtlicher vorhin angeführten Gattungen von Gesängen in mustergültigen Notationen bietet und mit geradezu erdrückender Wucht den Nachweis der ausschließlichen und alleinigen Herrschaft der anhemitonischen Pentatonik in der peruanischen Musik erbringt. In einem letzten und 8. Abschnitt dieser 4. Abteilung werden an der Hand von Beispielen dann noch die Ansätze zu Mehrstimmigkeit und Harmonisierung nachgewiesen, die beim Zusammenwirken mehrerer Stimmen oder Instrumente in der peruanischen Musik zu bemerken sind. Alles in allem zusammengefaßt, haben wir hier ein standard work vor uns, das ebenso für den Ethnologen und Ethnographen wie für den Linguisten (speziell natürlich in erster Linie den Amerikanisten) und vergleichenden Musikforscher von nicht hoch genug einzuschätzender Bedeutung ist, und wir müssen den Autoren wie dem Verleger in gleicher Weise dankbar sein; den Autoren, daß sie unserer Wissenschaft eine solche Fundgrube überreichen Forschungsmaterials erschlossen haben, dem Verleger aber dafür, daß er das Werk in so prachtvoller Ausstattung gebracht und die musikwissenschaftliche wie ethnographische Literatur damit um eine kostbare Neuerscheinung bereichert hat. Robert Lach.

Heyse, Henri. Uniform System. Deel 2. 8⁰. Amsterdam 1926, Alsbach en Co.

Hirschberg, Leopold. Siebenundsiebzig ungedruckte Briefe Carl Maria von Webers. 8⁰, 71 S. Hildburghausen, F. W. Gadow & Sohn G. m. b. H.

Die von Leopold Hirschberg herausgegebene Sammlung der Briefe Webers verwendet das in der Musiksammlung der Preußischen Staatsbibliothek vorhandene Material von Jähns. Die ersten 62 Briefe sind an die Verleger André (25. XI. 01; 20. IX. 10), Artaria (9. XII. 00), Kühnel (30. VIII., 28. XI. 10; 9. I., 6. III. 11; 23. IX., 12. u. 21. X., 6. u. 15. XII. 12; 9. u. 26. III. 13; 18. III. 14), Peters (13. VII., 8. VIII. 17; 16. IV., 3. u. 22. V., 5. u. 16. VIII. 18; 19. I. 19; 3. III. 20; 13. V., 20. IX., 18. X., 29. XI. 22; 28. II., 13. u. 31. VII., 22. VIII., 23; 24. II. 25), Schlesinger (18. II. 19; 10. u. 21. I., 16. u. 24. X., 16. XII. 22) und Simrock (5. V., 18. VI., 21. VIII., 3. u. 28. XI., 5. u. 29. XII. 10; 23. IV., 6. u. 27. VI., 13. IX. 11; 25. II., 12. IX. 12; 29. III. 15; 8. VI., 30. VII. 18; 20. IV. (von Caroline Weber!), 18. VI., 12. XI. 19; 19. I. 21; 20. u. 30. VI., 20 VIII. 25) gerichtet. Bei dieser Zusammenstellung fällt sofort auf, wie wenig Briefe der Herausgeber an Schlesinger nachweisen, bez. abdrucken kann. Diese Tatsache fällt umso mehr ins Gewicht, wenn man sich vergegenwärtigt, daß der erste an Schlesinger gerichtete Brief, der nachweisbar ist, vom 15. XI. 14 stammt und sich Weber darin über die Auswahl der zu vertonenden Lieder aus „Leyer und Schwert" ausspricht: „Es ist mir unmöglich, gleich einem musikalischen Tagelöhner das nächste beste unter Noten zu schieben, des Honorars willen. Mein Ruf und die Kunst sind mir heilig, und ich würde auch ihnen für die Zukunft schlechten Dienst erweisen, wenn ich Fabrikarbeit leisten wollte"; oder daß bereits am 28. XI. 14 die Übersendung fertiger Lieder und eines Klarinettenquintetts (op. 34?) erfolgte. Ferner ist auch der Brief vom 9. III. 16 ausgelassen, in dem Weber schreibt: „Das dritte Heft von Körner werden sie noch in diesem Monat erhalten. Von Liedern will ich ein Heft zusammensuchen. Unter anderem habe ich ‚Die vier Temperamente beim Verlust der Geliebten' und 4 Gedichte von Gubitz. Das gäbe ein Heft". Weiterhin vermißt man den Brief vom 28. V. 18,

in dem Weber Schlesinger darauf aufmerksam macht: „Daß sich mancherley Ungewitter gegen Sie erheben, die die Verbreitung Ihres Verlages hemmen werden" und in dem es weiterhin heißt: „Da Sie an dem Horn Concertino keine rechte Lust zu haben scheinen, so will ich Ihnen als Beweis meines Willens, Ihnen nützlich zu sein, das gewiß viel gangbarere Rondo p. Pf. an dessen Statt geben". Auch den Brief vom 23. XI. 18 sucht man ebenso vergeblich, wie den über die „Euryanthe" vom 14. XI. 24, in dem Weber äußert: „Ich bin Ihnen sehr dankbar für die gute Meinung, mir etwas angenehmes über meine Oper Euryanthe berichtet zu haben; ich muß mir aber von Ihnen die Erlaubnis erbitten, meinen Glauben an alles Gute, das für diese Oper geschehen soll, bis nach erfolgten Tatsachen vortragen zu dürfen. Seit Beendigung der Quartette habe ich, durch Dienst und Gesundheitsverhältnisse abgehalten, keine Note componirt." Auch das Schreiben vom 31. XII. 22, in dem Weber seinem Bedauern Ausdruck gibt, „daß die einzelnen Arrangements des Freischütz zu spät zu ihrem Zwecke kommen, wenn sie nicht gleich erscheinen", hätte Aufnahme finden können, die man aber vor allen den Briefen über den „Oberon" aus dem Jahre 1826 gewünscht hätte: Von dem Briefe an, in dem Weber am 23. I. 26 die baldige Zusendung des Klavierauszuges verspricht, um 2000 Thaler Honorar bittet und den Vertrag verlangt. Das Schreiben vom 8. II. 26, das den vollzogenen Vertrag begleitete und in dem Weber bemerkte: „Sie haben aber, mein geehrter Freund, die Ouverture a. gr. Orchester mit hinein gezogen, wovon früher keine Rede war, und die ich jedesmal separat verkauft habe. Um Weitläufigkeit zu vermeiden und ihrer Billigkeit vertrauend, habe ich den Contract unterzeichnet, rechne aber doch auf eine besondere Vergütung". Den Brief aus London vom 18. IV. 26 mit der Ouverture für die Weber 50 £ verlangt und mitteilt: „In dem Chor im 3. Akte A dur 6/8 habe ich bedeutende Änderungen vorgenommen, weshalb ich Sie ersuche, ihn nicht eher zu stechen, bis ich Ihnen selbige geschickt habe". Die Mitteilung der Änderungen unterm 25. IV. 26 und die Rüge: „Noch muß ich recht mit Ihnen zanken, daß Sie sich überreden lassen konnten, etwas aus Oberon im Concerte aufführen zu lassen; ich erkläre jeden für meinen Feind, der so etwas tut, ehe die Oper auf dem Theater des Ortes gegeben ist". Und das kühle Schreiben vom 2. V. 26: „Ew. Wohlgeboren wünschen No. 3 im Oberon zu haben, und ich sendete es sogleich an Hofrath Winkler zur Text-Unterlage. Es schien mir in musikalischer Hinsicht zu unbedeutend, um es in den Klavier-Auszug aufzunehmen, und ich wollte es eigentlich ganz auslassen. Drucken sie es aber in Gottesnahmen". Bis schließlich zu den Briefen Caroline Webers, die sie während des Aufenthaltes ihres Mannes in London und nach seinem Tode mit dem Verlage wechselte (17. II., 23. u. 25. III., 11. IV., 29. V., 12. VI., 20. VII., 3. u. 15. VIII., 25. IX. 26; 11. VII. 28). Alle diese hier erwähnten Briefe bilden ein wichtiges noch unerschlossenes Material, für das die Hirschbergsche Veröffentlichung ein geeigneter Rahmen gewesen wäre. So wird man in Zukunft wiederum gezwungen sein, an anderer Stelle nachzuschlagen, und die Verzettelung der Weberschen Briefe wird dadurch noch weiter vermehrt. Es wäre wirklich an der Zeit, daß endlich neben der Gesamtausgabe der Werke auch eine solche der Briefe in Angriff genommen würde. — Den zweiten Teil der in Rede stehenden Briefsammlung bilden 15 Briefe an die Familie des Justizkommissars Türk in Berlin (13. IX., 2. X., 29. XI. 12; 11. III., 6. IV., 29. VII., 14. XI. 13; 17. II., 23. IV. 14; 19. IV., 12. IX, 14. X. 15; 14. IV., 24. VII. 17; 9. III. 18), die gleichfalls aus dem Jähnsschen Nachlaß geschöpft sind. Trotz der Lückenhaftigkeit des benutzten Materials bietet die Veröffentlichung, der leider ein Inhaltsverzeichnis ebenso wie ein Namensregister fehlen, einen wertvollen Baustein zur Biographie Webers. Erich H. Müller.

Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes. Hrsg. vom Hauptausschuß d. Deutschen Sängerbundes. Jg. 2. 1927. 8°, 218 S. Dresden [1926], W. Limpert. 1.50 Rm.

Junk, Victor. Die Bedeutung der Schlußkadenz im Musikdrama. gr. 8°, 16 S. Wien [1926], L. Doblinger. —.50 Rm.

Keller, G. Johann Sebastian Bach. (Deel II van de serie „Beroemde Musici".) 8°. s'Gravenhage 1926, J. Ph. Kruseman. 3.75 Fl.

Keller, Otto. Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Lebensgang, nach den neuesten Quellen geschildert. gr. 8°, 240 S. Berlin 1926, Gebr. Paetel. 4 Rm.

Kienzl, Wilhelm. Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes. gr. 8°, 344 S. Stuttgart 1926, J. Engelhorn.

Bei diesem Rückblick auf sein Leben handle es sich, so meint Kienzl in der Vorrede, weniger um die Schilderung objektiver Tatsachen „als um ein subjektives Bekenntnis, um ein ganz aus dem fühlenden und schauenden Ich hervorgegangenes Werk". Aber das schöne und schön ausgestattete, auf schlichte Wahrheitsliebe gegründete und von einem echten Idealismus getragene, vielleicht nur zu freundlich, „warmherzig" gehaltene Buch bietet beides: den Einblick in die künstlerische Werkstatt, insbesondere in das musikdramatische Schaffen, und in den äußeren Lebensgang, der bei dem Komponisten des „Evangelimann" sehr reich und charakteristisch ist. Seine Erlebnisse in Wahnfried von 1879 sind symptomatisch: äußerlich Wagnerianer vom reinsten Wasser, ist Kienzl innerlich doch nicht parteimäßig genügend gebunden, um sich nicht die Wege nach allen Seiten frei zu halten; so hat er in allen Lagern verkehrt, und so enthält sein Buch denn auch nicht bloß bezeichnende Erinnerungen an den Kreis der Neudeutschen, sondern auch an Brahms und den „abtrünnigen" Bülow; über die musikalischen Grenzen dehnt sich der Kreis bis zum allgemeinen Bildungserlebnis in der Heimat — Kienzl war befreundet mit Hamerling, Falb und besonders mit Rosegger — und in der Fremde. Das Buch ist ein ehrliches und reiches Zeitdokument, heute schon für uns eine historische Quelle. A. E.

Köhler, Carl. Volkslieder von der Mosel und Saar. (Landschaftliche Volkslieder. Heft 7.) kl. 8⁰, 111 S. Frankfurt a. M. 1926, M. Diesterweg. 2.40 Rm.

Kraus, Oskar. Albert Schweitzer. Zur Charakterologie der ethischen und der philosophischen Mystik. Charlottenburg 2, Pan-Verlag Rolf Heise.

Unter den Lesern dieser Zeitschrift wird es wohl kaum einen geben, der nicht das große Bach-Buch Albert Schweitzers kennt, ebenso wie den Meisten seine Tätigkeit als Organist und Orgelkenner nicht unbekannt geblieben sein dürfte. Was aber Albert Schweitzer über seine musikalische Tätigkeit hinaus für die heutige, europäische Kultur bedeutet, wird erst Manchem nach der Lektüre des Buches von Oskar Kraus, Ordinarius der Philosophie an der Deutschen Universität in Prag, aufgehen, einer charakterologischen Untersuchung, die nun als Separatabdruck aus dem zweiten Utitz'schen Jahrbuch der Charakterologie in Buchform erschienen ist. Hiermit verdankt die ganze Kulturwelt, vor allem Oskar Kraus, dann aber auch den charakterologischen Bestrebungen Emil Utitz' die Bekanntschaft einer der eigenartigsten und ethisch höchststehenden Persönlichkeiten heutiger Zeit.

Schweitzers musikalische Begabung und seine triebhafte Musikliebe treten frühzeitig auf, als Achtzehnjähriger wird er Schüler Charles-Marie Widors. Aber der Schüler bringt dem Lehrer das Verständnis für Bach bei und verfaßt auf seine Bitte seine berühmte Bach-Biographie. Wie Kraus zeigt, ist es der stark ausgebildete Sinn für Anschaulichkeit, sein visueller Charakter, der Schweitzer zur mehr deskriptiven Bachbetrachtung bringt und die das Besondere des Schweitzer'schen Buches ausmacht. Charakteristisch sodann, daß ihn die Beschäftigung mit dem Thomas-Kantor zur Jesus-Forschung hinlenkt, der er sich gleichzeitig mit tiefgründigen philosophischen Studien widmet. Seine Arbeit über Kant's Religionsphilosophie, die er als Vierundzwanzigjähriger verfaßt, gilt als eine der besten Arbeiten auf diesem Gebiete, während seine Jesus-Arbeiten: „Das Messianitäts- und Leidensgeheimnis" (1901), „Das Messianitätsgeheimnis Jesu" (1906), „Die Geschichte der Leben Jesu Forschung" (1907), auf dem Gebiete der Jesu-Forschung epochemachend waren. Dabei muß bedacht werden, daß Schweitzer alle wissenschaftlichen Erkenntnisse, seine künstlerische Reife in jungen Jahren erreicht hat. Er erwirbt nicht nur den philosophischen Doktorgrad, er legt auch das evangelische Staatsexamen ab, wird Vikar an der St. Nikola-Kirche und später Leiter des Thoma-Stiftes in Straßburg; lange Jahre ist er Organist der Bachkonzerte zu St. Wilhelm in Straßburg, des Orfeo Catala in Barcelona und der Bachgesellschaft in Paris. Er wird Privatdozent an der Universität Straßburg, erhält einen Ruf als Theologieprofessor an die Universität nach Zürich. Aber mit diesen äußeren und inneren Erfolgen, die er, wie selten ein anderer Mensch auf verschiedensten Gebieten hat, mit allen tiefen theologischen und philosophischen Erkenntnissen und künstlerischen Emotionen reift eine weit tiefere Erkenntnis, ein höheres Wollen in ihm, ein Skeptizismus, der ihn schließlich zu jener ethischen Höhe führt, die schlechterdings in heutiger Zeit als unerhört zu bezeichnen ist. Er läßt all seine wissenschaftlichen Forschungen, seine künstlerischen Erfolge, um im afrikanischen Urwald als einfacher Arzt, fast auf sich allein gestellt, den Ärmsten der Armen, den wilden afrikanischen Eingeborenen zu helfen. Sein heroischer Entschluß, sein

Leben mit dreißig Jahren der dienenden Nächstenliebe zu weihen, dessen unbeugsame Durchführung so bewundernswert an diesem Manne ist, reift in ihm in früher Jugend. Diesen Entschluß durchzuführen, arbeitet er fieberhaft die Nächte hindurch, um sein medizinisches Doktorexamen zu machen, und nun entfaltet er in Afrika, wo er seit Jahren mit wenigen Getreuen sich aufhält, eine Tätigkeit, die an die höchsten Vorbilder der Menschheit mahnt.

Diese eigenartige Persönlichkeit hat nun Kraus zum Gegenstand einer charakterologischen Untersuchung gemacht, die vor allem zeigt, wie sowohl das primäre Glücksgefühl in seiner Jugendzeit, bei der in erster Linie die Musik eine so hervorragende Rolle spielt, ein determinierender Faktor ist, wie das ebenfalls bereits in der Jugend auftretende Mitleidsgefühl eine mitbestimmende Komponente dieser Entwicklung wird. Auf die näheren Details dieser tiefgründigen Untersuchung einzugehen, fühle ich mich jedoch nicht berufen. Hier sei nur angedeutet, daß die Linie Bach-Jesus (Kant)-Urwald der Leitgedanke im Leben Schweitzers, ein Symbol für jene zweite, so schwer faßbare Seite unserer Kultur bedeutet, welche den Meisten unserer Zeitgenossen, gerade wegen Spengler, Einstein und Marconi so schwer zugänglich ist; und daß Schweitzer, diese eigenartige Erscheinung, dieser Prophet in der Wüste der Gegenwart, an der Musik und der Musikwissenschaft, vor allem aber an den Tönen Bachs sich entwickelte, das mag Grund genug für einen allgemeinen Optimismus, aber auch für einen Optimismus für die Musik sein, für ein Bekenntnis zur Kunst des Glaubens und des Herzens. Ob wohl ein Musiker des zwanzigsten Jahrhunderts und ein Vertreter der „physiologischen" Richtung der Musik einst einen zweiten Schweitzer hervorzubringen mithelfen wird? Paul Nettl.

Lach, Robert. Die Brucknerakten des Wiener Universitätsarchivs. 65 S. Wien, Prag, Leipzig [1926], Ed. Strache Verlag.

Wir vergessen über dem vergleichenden Musikforscher Lach allzuleicht den mindestens ebenso fruchtbaren und vortrefflichen Musikgeschichtler, der genau so in Fragen der Gregorianik und Neumenkunde wie des Fauxbourdons oder der Wiener Musikantenzunft, zu Seb. Sailer, Mozart und Beethoven, so gut zur österreichischen Kammerkunst der Barockzeit wie zur Tanzmusik des 18. Jahrhs. Wertvolles beigebracht hat. Auch diesmal betritt er historischen Boden, indem er mit minutiöser Sorgfalt das fesselnde Aktenstück der Wiener Fakultät über deren berühmtesten Lektor der Musiktheorie herausgibt und bildhaft erläutert. Es ist eine Brucknerbiographie im Kleinen, die so recht „Künstlers Erdenwallen" illustriert und von der ersten bäurisch-ungeschickten Bewerbung um eine nur erst nebelhaft umschriebene Funktion aufsteigt bis zur Gloriole des Ehrendoktordiploms und posthumer Ehrungen. Hanslick schneidet durch offensichtliche Gereiztheit, die erst vor dem Wink von oben plötzlich duckt, menschlich nicht eben erquickend ab, obwohl Lach sich dieserhalb wohltuend vor den Haßfanfaren mancher wilden Brucknerianer hütet und auch den ablehnenden Fachordinarius seelisch zu verstehen sucht. So wird die kleine Dokumentensammlung allgemeiner Aufmerksamkeit sicher sein dürfen. Hans Joachim Moser.

Lauko, Desiderius. Die jüdische Musik. Sch'ire Israel. Übersetzt v. Gisella Arányi. gr. 8°, 102 S. Bratislava 1926, Kommission bei Hahn & Goldmann, Wien. 3.60 Rm.

Leipoldt, Friedrich. Gesamtschule des Kunstgesanges. Tonbildungslehrgang mit praktischen Übungen und neuen Vokalisationsliedern von den ersten Anfängen an bis zur Vollendung. op. 9. Bd. 1: Vokalgruppe o—u. Ausgabe für Sopran und Tenor. 55a und 55b S. Leipzig 1924, Dörffling und Franke.

„Der Weg, den dieses Buch vorschreibt, läuft von den einfachsten Entspannungsübungen auf hng und m, über Klinger und Resonanzübungen, über 4 Vokalgruppen (I. o—u, II. ö—ä—ë, III. ü—i, IV. a und Diphthonge) zu einem idealen Schwellton hin, der, bei intensivster Tongebung und vollkommenem Ausgleich der Register, das gesangliche Ziel der Stimmbildung ist. Der primärste Schritt auf dem Wege der Tonbildung ist das Gähnen".

Damit hat Verf. bereits bewiesen, daß sein 7 Bände umfassender Tonbildungslehrgang nicht zu einem echten, runden Vokal führt, sondern zu einem hohlen Ton, den schon die Gähnstellung hervorrufen muß, ebenso auch die dunkle Tonfärbung" (S. 11). Die Art, wie Verf. die Bildung des o vornimmt, begünstigt wiederum den Gaumenton. Das „Knödeln der meisten Tenöre" ist Verf. zwar bekannt, doch gibt er keine Möglichkeit an, wie seine Übungen ohne diesen Kehlton gesungen werden können. Nachdem im Textteil Unglaubliches behauptet und gefordert worden

ist (s. unten), folgen für die einzelnen Vokalgruppen Vokalisationslieder. Wäre der Verf. in der Lage, alle die Fehler, Mängel und Leiden zu erkennen, die zunächst jeder Stimme anhaften, so hätte er einsehen müssen, daß Stimmbildung eine viel individuellere und schwierigere Arbeit erfordert als das bloße Durchsingen mehrerer Bände Vokalisationslieder.

Sehr lehrreich dürfte die Feststellung sein, wie in der Fachpresse über das Werk geurteilt worden ist. Martin Seydel warnt (Zeitschr. für Musik, Jan. und Okt. 1925) u. a. vor der Gähnstellung, der nasalen Phonetik und den sprachlichen Vergewaltigungen. Ebenfalls ohne das Übel an der Wurzel zu packen, hat sich Franziska Martienßen (Die Musik, Sept. 1925), dilatorisch zwischen Lob und Tadel schwankend, wenigstens mit Bestimmtheit gegen Leipoldts völlige Verkennung der Frauenstimmen-Register gewandt. Trotzdem gaben Fachleute in der Neuen Musikzeitung (1. Dez. Heft 1925) und der Stimme (Febr. 1925) ihre Zustimmung. In den Signalen (10. Dez. 1924, 25. März, 22. Juli und 2. Dez. 1925), der Allgemeinen Musikzeitung (8. Okt. 1926) und der Deutschen Tonkünstlerzeitung (u. a. 5. Okt. 1925) ist das Werk mit Lob und Anerkennung ausgezeichnet worden! Herbert Biehle.

Mackinlay, Sterling. Light Opera. 8⁰. London 1926, Hutchinson. 7/6 sh.

Meyer, Kathi. Das Konzert. Ein Führer durch die Geschichte des Musizierens in Bildern und Melodien. 4⁰, 166 S. Stuttgart [1925], J. Engelhorns Nachf.

Es gilt seit Jahren als lautes Geheimnis, daß die Musikwissenschaft, und in ihrem Bereich besonders die wissenschaftlich betriebene Musikgeschichte, ihrer älteren Schwester, der Kunstwissenschaft, in Zielen und Methoden beträchtlich nachhinkt; aber es ist eine erfreuliche Tatsache, daß wir das zuletzt selber gemerkt haben und uns beeilen, jener nachzukommen — wobei wir glücklicherweise bereits über das Stadium der unmittelbaren Nachahmung und Übertragung hinaus sind. Wenn man sich im wesentlichen mit der Entwicklungsgeschichte der Form und der Gattungen lange begnügt hat, so sieht man jetzt eine Fülle neuer Probleme — etwa das des Ausdruckswechsels angeblicher musikalischer Elementartatsachen, der Harmonik, Melodik, Rhythmik — und neue Wege, ihnen beizukommen: mit den namen- und datengefüllten musikalischen Geschichtsklitterungen, mit den poetisierenden Auslegungen ist es heute, mögen auch jedes Jahr noch ein paar neue größere oder kleinere Musikgeschichten als beliebter Verlagsartikel erscheinen, endgültig vorbei. Aus solchen Gedankengängen heraus mag auch dies — man weiß nicht, soll man sagen Buch, es ist ebensogut Atlas oder Beispielsammlung — entstanden sein, das das Geschichtliche vom Gesichtspunkt der lebendigen Musikübung, des Musizierens aus betrachtet und in Bild, Notenbeispiel und Erläuterung so anschaulich macht wie nur möglich. Was dem Musikliebhaber bei Lektüre und Betrachtung des Werkes besonders deutlich aufgehen mag, ist die gegen heute viel tiefere, innigere Verbundenheit der Musik mit dem Leben in der Vergangenheit. Ihre soziale Bedingtheit, das Kulturgeschichtliche tritt in dieser Darstellung reiner hervor: was auch den Fachmann nachdenklich stimmt, ist der oft schwer aufdeckbare und doch stets gefühlte Zusammenhang zwischen zeitgenössischem Musizier-Bild und originalgetreuer Notation. Lücken sind vorhanden; auch im Text ist die Verfasserin dadurch, daß sie möglichst viel allgemeine musikalische Kenntnis vermitteln wollte, nicht immer ganz bei der Stange geblieben; bei den Übertragungen stimmen Kleinigkeiten nicht, so muß z. B. die imitierende Stimme in Noë Balbuins Kyrie eine Oktav tiefer stehn; diese Nummer 12b ist natürlich kein Druck; das Stück, das auf dem Bild S. 132 musiziert wird, ist sicherlich keine „deutsche Arie" im Sinne der Berliner Schule, sondern eine große italienische Arie; die Abbildungen sind technisch manchmal recht fragwürdig geraten. Aber im ganzen ist das Werk ein richtiges Hausbuch, geeignet, wahre musikgeschichtliche Erkenntnis weithin zu verbreiten. A. E.

Mies, Paul. Musik im Unterricht der höheren Lehranstalten. Band II. 8⁰, IV. u. 175 S. Köln, P. J. Tonger.

Auch in diesem Bande ist die Einstellung wie im vorigen von philologischer Seite her gewonnen und wird bei der Stoffgestaltung entscheidendes Merkmal. Wie weit diese Arbeitsrichtung in der Schule zum Ziele führt, das wird die Praxis zu erweisen haben. In ihr muß auch erprobt werden, ob die hier vorgezeichneten Wege nur ihren Gestalter zu fruchtbarer Arbeit führten, oder ob das System zur allgemein verbindlichen Methode sich zu heben vermag. Verdienstlich ist an dem Büchlein der Versuch, die Chorarbeit der historisch-philologischen Gesamtarbeit einzuordnen

und diese dadurch zu lockern und zu beleben. Weiter werden die Berücksichtigung der Heimatkunde, der Hinweis auf die aus den Richtlinien resultierende Notwendigkeit umfangreicher Arbeitsmittel und deren Art, sowie reiche Literaturangaben von Nutzen sein. Jedenfalls ist hier von einem, der die Notwendigkeiten des Musikunterrichts auf der Oberstufe höherer Lehranstalten wirklich kennt, ein beachtlicher Beitrag zur Lösung einer wichtigen pädagogischen Frage, von einem zielsicheren Blickpunkte aus gesehen, beigesteuert. Siegfried Günther.

Monumenta Bohemiae Typographica. III. Band. (Enthält das čechische Kantionale der böhmischen Brüder vom Jahre 1541, das nur in einem Exemplar erhalten ist.) Mit einer Einleitung von Dr. Zd. Tobolka in englischer und čechischer Sprache. Prag 1926, Taussig & Taussig. 2200 Kč.

Nettl, Paul. Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte. 8⁰, IV, 92 S. Brünn 1927, Rudolf M. Rohrer. 30 Kč.

[Gesammelte Studien aus der ZfM, Neuen Musik-Ztg., dem „Tagesboten", „Auftakt", den „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen", sowie zum erstenmal veröffentlichte Akten der Prager Juden-Spielleutezunft.]

Niemann, Walter. Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister bis zur Gegenwart. 12., reich verm. u. vollst. durchgearb. Aufl. Leipzig [1925], C. F. Kahnt.

Das mit seiner 4. Auflage unter Kriegseinfluß in Richtung auf ein „deutsches" Hausbuch hin umgearbeitete Werk wurde im ersten Jahrgang dieser Zeitschrift vom Verfasser selbst angezeigt. Soll man heute den im allgemeinen wohl nur wenig veränderten nachfolgenden Auflagen kritisch begegnen, so muß man jene Selbstanzeige vor allem dahin ergänzen, daß die „musikwissenschaftliche Grundlage" des Buches nicht mehr ganz ausreicht. Was die Einzelforschung gerade der Nachkriegsjahre für die Geschichte der Klaviermusik geleistet hat, sollte zur Verbesserung so mancher althergebrachter Fehlurteile auch einem „Hausbuch" zugute kommen. Daß es im übrigen in den Kreisen, an die es sich wendet, seine Aufgabe weiterhin bestens erfüllen wird, ist wohl vorauszusehen. Man weiß den verdienten Verfasser ja als einen ausgezeichneten Kenner der neueren Klaviermusik namentlich des Auslands schon längst zu schätzen. Unbedingter Zuverlässigkeit in allem steht auf diesem Gebiet mehr als sonst die Fülle des Stoffs entgegen. Doch sollte der Name Hindemith heute nicht mehr fehlen. U. a. bedürfte auch der Satz über die „Jungrheinländer" (S. 172) einer Nachprüfung vom heutigen Standpunkt aus. Willi Kahl.

Norrman, K. A. De oftast förekommande musiksakorden med uttalsbeteckningar och förklaringar. 8⁰. Stockholm 1923, Elkan & Schildknecht. 3 Kr.

Orel, Alfred. Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten. (Österreichische Bücherei Nr. 14.) 88 S. Wien und Leipzig o. J. [1926], A. Hartleben's Verlag.

Die vorliegende Sammlung, der ihr Herausgeber Alfred Orel einen gutgesehenen, kurzen Abriß der Wiener Musikgeschichte der letzten 150 Jahre vorangeschickt hat, wendet sich an den großen Kreis der Musikliebhaber, die hier 33 Briefe berühmter in Wien wirkender Komponisten von Leopold Mozart bis Gustav Mahler vereint finden. Auffallend ist an der sehr geschickten Auswahl, daß der Walzerkönig Johann Strauß fehlt. Naturgemäß hat sich der Herausgeber wesentlich auf bereits bekanntes Material beschränkt, aber es durch ziemlich sorgfältige Anmerkungen und Quellennachweise auch für wissenschaftliche Zwecke brauchbar gemacht. Freilich ist er leider nicht immer auf das Original zurückgegangen, was man besonders im Falle Hasse bedauert, dessen Brief über Mozart an Ortes leider wiederum wie schon früher nur im Auszug mitgeteilt wird, obgleich das Autograph nebst 98 anderen Hasse'schen in der Correr'schen Sammlung des Museo civico in Venedig liegt. Erstmalig werden folgende Briefe nach Urschriften der Wiener Stadtbibliothek veröffentlicht: Berlioz an Leopold v. Mayer (3. XII. 1845), Czerny an Piris (8. VI. 1824), Donizetti an August Schmidt (27. IV. 1845), Flotow an Vernoy de Saint-Georges (9. II. 1867), Kreutzer an Meyerbeer (29. II. 1838), Lortzing an Joseph Bickert (ca. 15. IV. 1848), S. Neukomm an Kühnel (14. I. 1809), Nicolai an August Schmidt (21. XII. 1846), Sechter an Ferdinand Luib (21. VIII. 1857); nach einem Autograph der Sammlung Orel ein Schreiben Goldmark's an Eduard Kulke (4. IV. 1871). Ferner wird ein Brieffragment Beethovens an Steiner im Faksimile bekannt gemacht. Zu berichtigen ist, daß der Brief Haydns vom 22. IX. 1802 an die Vorsitzenden des Musikvereins in Bergen auf Rügen gerichtet ist. Erich H. Müller.

Orel, D. F. Liszt a Bratislava (F. Liszt in Preßburg). Bratislava 1925.

Preßburg ist in künstlerischer Hinsicht eine höchst merkwürdige Stadt, die Bürgerschaft ist ganz vorwiegend deutsch. Aber ob des Umstandes, daß die Stadt durch zwei Jahrhunderte Sitz des Primas von Ungarn, dazu ungarische Krönungsstadt war und ein großer Teil des ungarischen Adels dort wohnte, ist in die von deutschem Fleiß zeugende Stadt ein ganz eigenartig ungarischer Einschlag gekommen. Künste aller Art blühten. Musikalisch besonders bekannt war Preßburg dadurch, daß es seit 1835 bis zum Beginn des Weltkrieges Beethoven's Missa solemnis ständig im Repertoire seines Dom-Kirchenchores führte. Kirchliche und profane Musik ist in Preßburg einheitlich durch den Dom-Kirchenmusikverein gepflegt worden, was sich vollauf bewährt hat.

So hat Preßburg den Ruhm, an erster Stelle den jungen Liszt ausgiebig gefördert zu haben. Liszt war ebensowenig wie die ältere westungarische Generation der magyarischen Sprache mächtig. Die Magyarisierungsbestrebungen setzten überhaupt erst seit 1867 ein.

Liszts Anhänglichkeit und dankbare Gesinnung gegen Preßburg zeigen die eben erschienenen Briefe. Sie sind vor allem an den um das Kunstleben hochverdienten Stadtarchivar Johann Nep. Batka und dessen Schwester Antonie, die später mit dem Feldmarschalleutnant von Gech vermählt war, gerichtet. Nicht zu übersehen dabei ist, daß es eine (ganz zahme und unpolitische) Freimaurerloge war, die zu jener Zeit das Kunstleben mit schönstem Erfolg gefördert hat, wie ja auch Liszt Freimaurer war. Die Loge ging erst kurz vor dem Weltkrieg ein.

In Preßburg war man in der Folge eifrig bemüht, Liszts heilige und profane Werke aufzuführen, darunter wiederholt die Graner Festmesse. Neben Liszt war man besonders um Berlioz und Rich. Wagner bemüht. Daß man dabei keineswegs einseitig war, bezeugen schon einmal die Aufführungen der Beethovenschen Missa. Der Caecilianismus, mit dem Liszt mehrfach in Beziehung stand, hatte in Preßburg kaum einen nennenswerten Einfluß.

Selbst mit Preßburg seit 1892 eben durch die Missa-Aufführungen in reger Beziehung, muß die wiederholte Nennung des herrlichen Soloquartettes, als dessen Eckpfeiler Fanny Kováts und Anton Strehlen standen, besonders anmuten. Leider ist Batka nie dazu gekommen, seine Erinnerungen an den langjährigen Verkehr mit Liszt, Hans Richter, Rich. Wagner und anderen, niederzuschreiben, wozu ihn seine Freunde wiederholt drängten. Batka starb am 2. Dezember 1918, also bald nach Ende des Weltkrieges, nachdem ihm seine ebenso hochgesinnte als liebenswürdige Gattin Marie geb. Walenta 1915 vorangegangen war. Eine Reihe von Briefen der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, die sich auf die geplante Überführung von Liszts sterblichen Überresten von Bayreuth nach Ungarn bezieht, bildet einen sehr interessanten Ausklang.

Preßburg gehört seit Ende des Weltkrieges der Tschecho-Slovakei an. So haben die deutsch, teilweise auch französisch, aber niemals magyarisch geschriebenen Briefe einen — tschechischen Kommentar erfahren, was sich etwas wunderlich ausnehmen muß. Man soll sich daran nicht die Freude verderben. Vielleicht entschließt man sich wohl auch, diese Briefe mit Ergänzungen, insbesondere mit den einschlägigen Briefen Batkas und seines Kreises, soweit sie noch zu finden sind, herauszugeben, womöglich auch mit Erklärungen in einer Sprache, die auch weiterhin verstanden wird. Ebenso bedürften auch die literarischen Verzeichnisse mancher Ergänzung, was auch dem der tschechischen Sprache nicht kundigen auffällt. Alles Lob gebührt den illustrativen Beigaben. Sie könnten noch durch die Meisterporträts Batkas von Coßmann und Tilgner vermehrt werden.

Alfred Schnerich.

Peters, Jllo. Die Grundlagen der Musik. Mit 32 Fig. Leipzig 1927, B. G. Teubner.

Diese „Einführung in die mathematisch-physikalischen und physiologisch-psychologischrn Bedingungen" der Tonkunst auf 155 Seiten scheint mir ein ausgezeichneter Leitfaden, der sich an Verwendbarkeit neben oder gar über die vortrefflichen Bücher von Jonquière, K. L. Schäfer usw. stellt. Die Entwicklung des Tonsystems, Erzeugung des Tons durch Stimme und Instrument, Raumakustik und dann vor allem die Theorie des Hörens sind mit löblicher Beherrschung der sehr ausgebreiteten Einzelliteratur pädagogisch klar, mathematisch elegant und knapp auseinandergesetzt; die geschichtlichen Rückblicke zeigen guten Blick für das historisch Wichtige. Manchmal, z. B. betreffs der Tonleiterbildungen würde man noch mehr Berücksichtigung der Exotik wünschen. Andere kleine Ausstellungen wollen das Gesamtlob nicht einschränken, sondern nur der Sache dienen. So wird in der hoffentlich folgenden Neuauflage gleich im ersten Notenbeispiel (S. 3) der dumme Druckfehler zu beseitigen sein, der in der Obertonreihe von C den 2. Partialton von c nach d ver-

schiebt. S. 16 wären die antiken Modi besser nach der Finalis der Stammtonleitern und unter Gegenüberstellung der Hypo-Skalen als einfach nach dem Ambitus beider durcheinander zu ordnen. S. 19 statt Ramus lies Ramis de Pareja; hat übrigens wohl schon jemand gemerkt, daß dieser Spanier zu Bologna am Ende des 15. Jahrhs. mit seinem Solmisationsmerkspruch bereits der älteste Eitzianer gewesen ist? S. 20 ff. bei der Darstellung der reingestimmten Durtonleiter sollte betont werden, daß hier von 1 : 2 bis zu 9 : 10 dauernd das Prinzip der „harmonischen" Teilung an Stelle der fortgesetzten „arithmetischen" in der gleichschwebenden Temperatur durchgeführt wird, was wichtige Folgerungen über „Wertung" bezw. „Motorik" als letztes Gesetz beider ergibt. Bei Auseinandersetzung des Unterschieds zwischen quint- und terzgezeugten Tönen (S. 28 ff.) würden sich statt der von Peters benutzten oder der Oettingen'schen Indices (welch letztere zu sehr den Oktavmarken ähneln) jenes von Eitz, Tanaka, Jonquière benutzte Netz-System empfehlen, das jeden Quintkettenton mit ^{0}, jeden um $^{80}/_{81}$ tiefer bezw. höher stehenden, also im Terzverhältnis $^4/_5$ hierzu gefundenen Ton mit $^{-1}$ bezw. $^{+1}$ auszeichnet. Denn sobald etwa von c aus ein gis als Terz der Terz gebildet werden soll, ist gis $^{-2}$ doch wesentlich klarer als das nach Peters zu erwartende gis$^{\text{III}}_{\text{III}}$; denn gis^{III} wäre logisch nur erst = gis $^{-1}$ und gis^{V} = gis^0. Für den Durschlußakkord im älteren Moll (S. 32) sollte J. J. Rousseaus Begriff „picardische Terz" wieder lebendig gemacht werden; die resignierte Anerkennung der gegensätzlichen Wirkung von Dur und Moll als „Naturgegebenheit", die „niemals erklärbar zu sein scheint", (S. 34. f.) ist doch wohl zu pessimistisch. Ich glaube, daß die Auffassung der Dur-Terz als aufsteigender, der Moll-Terz als absteigender Leitton diese Polarität des Ethos völlig hinreichend erklärt. Die ebenda angedeutete Datierung der Bezeichnungen Dur und Moll als „später als Bach" geht fehl; der Sache nach sind sie sogar schon in Klebers Tabulaturbuch (1520) voll ausgebaut. Für das S. 45 erwähnte mittlere Komma der 53stufigen Tonleiter = 19 mio sollte der Eitz'sche Ausdruck „arabisches Komma" gebraucht werden. Die Behauptung S. 46, Ganztonskalen seien gelegentlich schon im 16. Jahrh. gebraucht worden, nimmt mich wunder — ob da nicht eine Verkennung lydischer Tritoni vorliegt? Die Datierung S. 55, das Einfachverfahren des Typendrucks sei „50" Jahre nach Ulrich Han's Doppelverfahren (1476) erfunden worden, ist im Hinblick auf Petrucci natürlich in „25" zu ändern. Gelegentlich der Centrechnung (S. 51) sollte auch noch jenes bei der vergleichenden Musikwissenschaft bevorzugte System erwähnt werden, das den Grundton = 100, die Oktave = 2000 festsetzt. — Auch der Index nominum verdiente erneute Durchsicht — ich sehe z. B. zufällig, daß der Geiger Andreas Moser, der Klavierresonanzboden-Erfinder Dr. Johannes Moser und der Unterzeichnete dort alle zu einer Person geworden sind. Und so noch mancherlei.

Doch genug der kleinen Monita, die gegenüber dem vorzüglichen Gesamteindruck des Buches kaum ins Gewicht fallen. Als Ganzes ist das Werk eine vorzügliche Leistung, ein Vademecum von schöner Brauchbarkeit. Hans Joachim Moser.

Reeves's Dictionary of Musicians, English and Foreign. Edited by Edmoundstoune Duncan (†). 8⁰, 252 S. London 1926, Reeves. 3/6 sh.

Roemer, G. A. Atmung und musikalisches Erleben. In: Psychologie u. Medizin ... hrsg. von R. W. Schulte. I. Bd., 1. Heft, Okt. 1925. S. 94—98. Stuttgart, Ferdinand Enke. 6 Rm.

In Ergänzung der Zeitschriftenschau sei auf diese kleine Studie eines Stuttgarter Arztes hingewiesen, in der von Experimenten über die Beziehung von musikalischem Erleben und Atmung, oder über den Einfluß eines Musikstücks auf die Atmung berichtet wird. Die Reaktionen waren verschieden stark; die pneumographisch aufgenommene Atemkurve ging jedoch in den Fällen, in denen überhaupt eine Reaktion erfolgte, „mit dem Rhythmus der Musik im wesentlichen parallel". Das Experiment ist also eine Probe auf die Stärke der Gefühlsreaktion, die allerdings über die „Musikalität", d. h. für das wirklich musikalische Verständnis der Versuchsperson sehr wenig besagt. A. E.

Rolland, Romain. Musiker von heute. Deutsch von Wilhelm Herzog. 2. Aufl. gr. 8⁰, IX, 397 S. München 1927, Georg Müller. 6 Rm.

Roth, Herman. Elemente der Stimmführung. (Der strenge Satz.) Heft 1. Ein- und Zweistimmigkeit. 8⁰, 132 S. Stuttgart [1926], C. Grüninger Nachf. 4.80 Rm.

Schering, Arnold. Musikgeschichte Leipzigs. (Gesch. d. geistigen Lebens in Leipzig.) Band 2. Von 1650—1723. gr. 8⁰, XV, 486 S. Leipzig 1926, Kistner-Siegel. 18 Rm.

Schmidt-Phiseldeck, Kay. Musikalienkatalogisierung. Ein Beitrag zur Lösung ihrer Probleme. 4°, 44 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 3 Rm.

Schmitt-Hummel, Rose. Der Weg zur Schönheit und Tragfähigkeit der Stimme. 36 S. München 1924, Otto Halbreiter.

Die Verf. betrachtet als Ziel der Stimmbildung „leichten Ansatz, Lockerheit und Entspannung der Halsmuskeln" und gründet auf diesen altbekannten Schlagworten ihre Hauptregeln „aller Muskelkrampf muß vor Einsatz des Tones absolut vermieden werden" und „der Ton darf tatsächlich nur durch Luft und Stimmbandspannung erzeugt werden", ohne nach den Voraussetzungen zu fragen, unter denen die falsche Tongebung zwangsweise entsteht und den Weg aufzuzeigen, wie diese beseitigt werden kann. Um den Mund weich und entspannt beim Tonansatz zu öffnen, soll man ein Idiotengesicht nachahmen (S. 14.)! Während dies der Leser mit mehr oder weniger Erfolg versucht, erfährt er aber S. 23, daß „die Lippen nach außen" gestrafft werden müssen! So werden die automatisch funktionierenden, sekundären Begleiterscheinungen des echten Tones zur Hauptsache einer Kehlbildung gemacht. Dieselbe Unklarheit — unter der begreiflicherweise auch der Stil leiden mußte, hat u. a. auch zu einem Mißbrauch des Wortes „Stauen" geführt, das als „steifes Stützen" gedeutet wird. Die Ansicht, „in dem Appoggio ruhe das Geheimnis der Gesangskunst", ist durch nichts bewiesen. Als die Verf. auf eine Schrift Müller-Brunows aufmerksam geworden war, riet ihr Gesanglehrer durch sein abfälliges Urteil über M.-Br. von dem Studium dieser Schrift ab. Ein Einblick in dessen Lehre hätte ihr gezeigt, daß die Bildung des „echten Tones", wie wir ihn einzig vom Stimmgenie lernen können, jegliche Grimmassenmethodik entbehrlich macht und daß die Sprache selbst nicht als Ausgangspunkt einer stimmlichen Entwicklung gelten darf.

Man würde der Verf. noch mildernde Umstände zubilligen, hätte sie ihre Schrift nicht „Der Weg zur Schönheit und Tragfähigkeit der Stimme" betitelt. Ebenso selbstbewußt wie im Hinblick auf die von der Verf. geübte Fratzenschneiderei geradezu grotesk wirkt der Einleitungssatz: „Es ist wohl immer so gewesen, daß alle wirklich begnadeten Sänger mit der von mir befürworteten Natürlichkeit gesungen haben und singen werden". Dies berührt um so peinlicher, wenn man bedenkt, mit welcher Bescheidenheit wirkliche Künstler von sich sprechen und welcher Zurückhaltung sich ernste Forscher befleißigen. Wenn die Verf. aber wirklich tatsächlich „den Weg" gefunden und damit auch das Problem der Stimmbildung an sich selbst gelöst hätte, würde sie sicher jeden Zweifler gern aufgefordert haben, sich von der Art ihres eigenen Gesangstones einen Eindruck zu verschaffen. Zudem scheint sie selbst nicht daran zu glauben, daß ihre Darstellung den Leser überzeugen könne; deshalb wurden S. 37—39 über die Leistungen ihrer Schüler Pressestimmen beigegeben, die von „Schönheit und Tragfähigkeit" zwar nichts sagen, dafür aber die üblichen Phrasen, wie man sie in Gesangsrezensionen überall täglich liest, enthalten. Diese Schlußwendung stempelt die Schrift vollends zu einer Reklameangelegenheit, wie überhaupt die ganze Materie mit einer Sorglosigkeit behandelt ist, die auch nicht einmal das Bemühen, tiefer zu schürfen, oder einen selbständigen Gedanken aufkommen läßt.

Wenn der Schrift trotzdem eine so ausführliche Besprechung an dieser Stelle gewidmet wurde, so geschah es lediglich, weil der Fall typisch für die Zustände im Gesangswesen und geeignet ist, die Musikwissenschaftler auf diesem Gebiete zu orientieren. Herbert Biehle.

Spataro, Giovanni. Dilucide et probatisime demonstratione (Bologna 1521.) In Faksimile mit Übertragung hrsg. von Johannes Wolf. (Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M., Bd. 7). Berlin 1925, Martin Breslauer.

Diese neueste unter den verdienstvollen, von der musikwissenschaftlichen Zunft nicht genug zu dankenden Publikationen hat wirklich den Wert, eines der seltensten Werke der theoretischen Musikliteratur allgemein zugänglich zu machen. Die Streitschrift des wackeren Bologneser einstigen Degenmachers, Komponisten und Theoretikers Giovanni Spataro ist ein Unikum der Frankfurter Privatbibliothek; nicht einmal die Bibliothek des Liceo musicale in Bologna besitzt sie. Sie stellt einen Akt in dem langdauernden Prozeß dar, der zwischen den Bologneser und Mailänder Musiktheoretikern seit dem Erscheinen des „De musica Tractatus" (Bologna 1484) des Spaniers Bartolomeo Ramis entbrannt war. Ramis war — wir wissen das seit Ambros — ein seiner Zeit weit vorauseilender Kopf; er trat schon damals für eine von der pythagoreischen Tonberech-

nung abweichende Temperierung der Tonreihe ein, und stellte auch die Solmisation auf die Oktav, nicht mehr auf das guidonische Hexachord. Sein Hauptgegner war der berühmte, durch ein Bildnis Leonardos auch manchem Laien bekannte Mailänder Musiker Francesco Gafori, der 1520 gegen des Ramis Schüler, eben unsern Spataro einen maßlosen Angriff richtete. Die vorliegende Schrift ist eine der beiden Entgegnungen aus dem folgenden Jahr, mit denen Spataro gegen Gafori zurückschlug. Interesse haben sie nur für eine Geschichte der Musiktheorie: Ambros hat recht, wenn er angesichts dieses verspäteten Humanistenzankes meint, er komme uns vor wie ein ausgebrannter Krater, auf dessen totem Schwarz kein Reis grünt und keine Blume blüht — und heute, da wir uns mehr als je um den Schlüssel zur Erkenntnis der lebendigen Musikübung jener Zeit bemühen oder bemühen sollten, verstärkt sich dieser Eindruck doppelt. Glücklicherweise besitzt die Bibliothek Hirsch noch manches Buch, das mit der Rarität die Lebensfülle vereinigt, und wir hoffen, daß sie uns bald wieder mit der Vermittlung solcher Werke erfreuen wird. A. E.

Süß, Carl. Stadtbibliothek Frankfurt am Main. Kirchliche Musikhandschriften des XVII. u. XVIII. Jahrhs. Katalog v. C. S. Im Auftrage d. Gesellschaft d. Freunde d. Stadtbibliothek bearb. u. hrsg. von Peter Epstein. 8°, XIV, 224 S. Berlin u. Frankfurt a. M. 1926, Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G.

„Der Zweck dieses Katalogs ist, die eingehende Durcharbeitung der Frankfurter Mss. anzuregen und zu erleichtern ... der Katalog der Frankfurter Telemann-Bestände möchte als Vorarbeit für die Gesamterfassung der Werke dieses Meisters gelten, die bei dem neuerdings regen Interesse an seinem Schaffen wohl nicht mehr in weiter Ferne steht ..." Auf die Manuskripte protestantischer Kirchenmusik in der Frankfurter Stadtbibliothek hatte C. Süß schon in der Festschrift für R. v. Liliencron (S. 350 f.) mit Nachdruck hingewiesen; er hat sie in vieljähriger Arbeit geordnet, der Benützung erschlossen und ein umfassendes Verzeichnis von ihnen angelegt. Dies Verzeichnis hat nun P. Epstein nach musikgeschichtlichen Grundsätzen bearbeitet, im eigentlichen Sinne brauchbar gemacht, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen, und so ist eine neue Quellenschrift ersten Ranges zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik wie für Telemanns Schaffen entstanden, für das den Verfassern wie der Gesellschaft der Freunde der Frankfurter Stadtbibliothek der höchste Dank der Musikwissenschaft gebührt. A. E.

Strauß, Johann. — Johann Strauß schreibt Briefe ... Mitgeteilt von Adele Strauß. Kommentar der Briefe ... von Fritz Lange. 4°, 211, XX S. Berlin 1926, Verl. f. Kulturpolitik. 8.50 Rm.

Thausing, Albrecht. Die Stimmkraftübung als Heilfaktor bei Lungentuberkulose, Asthma, Katarrhen und Stimmstörungen. VIII u. 75 S. m. 4 Abb. Hamburg 1925, Neuland-Verlag.

Im gleichen Jahr, da sich Thomas Mann in seinem „Zauberberg" gegen das heutige Lungenheilwesen mit schneidender Kritik wendet, erscheint diese Schrift, die an dasselbe Problem, aber von ganz anderer Seite und geradezu neuschöpferisch aufbauend herangeht. Sie bringt eine ganz unerwartete Lösung dieser Fragen, indem mit gewichtigen Gründen bewiesen wird, daß die Erschlaffung und Untätigkeit der Stimme des Kulturmenschen alle diese Leiden entstehen läßt; sie zu vermeiden und zu beseitigen ist nur durch Heranbildung der Stimmorgane zu äußersten Kraftleistungen möglich.

Thausings theoretische Erkenntnisse und ihre praktische Anwendung sind aus der Arminschen Lehre hervorgegangen. Nachdem diese in Thausings „Sängerstimme" auf stimmwissenschaftlicher Basis eine glänzende Darstellung zur Beseitigung fundamentaler Irrtümer und zu neuer Beleuchtung der physiologischen und pathologischen Verhältnisse gefunden hat, berührt es eigenartig, daß der Name Armins als des Entdeckers der Stimmkraft in der vorliegenden Schrift überhaupt nicht genannt ist, um so mehr, da Thausing bekannt ist, daß bereits andere Vertreter des Stauprinzips auf dem gleichen Gebiete erfolgreich gewirkt haben, worüber bereits Literatur (durch Prof. Feuerlein, Dr. med. Siegfried, Marga David-Armin† und Dr. Wenk†) vorliegt.

Es ist nur zu hoffen, daß sich die Fachwelt mit Thausings Behandlungsweise, die schon ärztlicherseits mit untrüglichen Erfolgen Anwendung gefunden hat, vertraut macht.

Herbert Biehle.

Wahl, Hans. Prinz Louis Ferdinand v. Preußen. Ein Bild sein. Lebens i. Briefen, Tagebuchblättern u. zeitgenöss. Zeugnissen. gr. 8°, 268 S. Dachau b. München 1925, Einhorn-Verlag.

Ein Buch, das die Person des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen in zeitgenössischer Spiegelung und eigenen Dokumenten vor uns erstehen läßt, darf wohl das Interesse des Musikhistorikers in Anspruch nehmen. Ist doch dieser Prinz als künstlerische und als Gesamtpersönlichkeit eine der interessantesten Erscheinungen des beginnenden 19. Jahrhs. Er stellt sich uns in Gemeinschaft mit E. T. A. Hoffmann und Schubert als „Romantiker der klassischen Musik", wie schon Schumann seherisch sagte, dar und verdiente einmal eine eingehende Studie. Vorarbeiten dazu sind ja bereits geleistet: neben dem bedeutsamen Vorwort H. Kretzschmars bei der Herausgabe der Werke Louis Ferdinands (1910) und dem weniger ertragreichen Aufsatz O. Tschirchs (im Hohenzollernjahrbuch 1906) vor allem zwei Aufsätze Gustav Beckings[1].

Über den Musiker Louis Ferdinand kann uns das Dokumentenwerk seiner Anlage gemäß keine neuen Aufschlüsse verschaffen, dagegen anregende Einblicke in seine Welt und Umwelt. Ein tragisches Schicksal entrollt sich, das Bild einer ihrem Wesen nach ungemein aktiven Natur, die, für alles Hohe und Edle begeistert, in eine phantasielose, schlaffe und weichliche Zeit gestellt und von ihr mißverstanden, ja schikaniert wird; so zieht sie sich in echt illusionistischer Weise ins „reine Traumland ihrer edelsten Stimmungen und Ideen" (S. 192) zurück. — Von diesen unterschiedlichen Welten geben die Dokumente eine anschauliche Darstellung: hier die sich über die gemeine Moral selbstherrlich doch nicht leichtfertig hinwegsetzende Lebensführung des Prinzen, sein Drang nach Tätigkeit, seine Reizbarkeit und Exaltiertheit, — dort eine Umwelt, die einem solchen Charakter verständnislos, ja feindlich gegenüberstehen mußte: das Preußen der Zeit um 1806. Erschütternd, wie der Zusammenbruch auch die zukunftweisende Gestalt dieses „Unzeitgemäßen" mit sich reißt. H. Költzsch.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, J. S. Suite Cdur Nr. 1 f. 2 Ob., 2 Viol., Vla. u. Cont. Hrsg. u. mit Vorwort versehen von W. Altmann. kl. Part. 8⁰. Leipzig [1926], Ernst Eulenburg. —.80 Rm.

Bach, J. S. Kantate Nr. 6. Bleib bei uns, denn es will Abend werden. Nach . . . dem in der Preuß. Staatsbibl. zu Berlin bef. Autograph rev. u. mit Einf. versehen von A. Schering. Kleine Part. 8⁰. Leipzig [1926], E. Eulenburg. —.80 Rm.

Bach, J. S. Kantate Nr. 80. Eine feste Burg ist unser Gott. Nach der Ausg. d. Bach-Ges. u. auf Grund der Quellen rev. u. mit Einf. versehen von A. Schering. Kleine Part. 8⁰. Leipzig [1926], Ernst Eulenburg. 1.20 Rm.

Bach, J. S. Kantate Nr. 161. Komm du süße Todesstunde. Nach d. Ausg. d. Bach-Ges. rev. u. mit Einführung vers. von Arnold Schering. 8⁰, VI, 30 S. Kl. Part. Leipzig 1926, Ernst Eulenburg.

Eins der wundersamsten Stücke Bachs liegt hier, von Schering mit Wärme und Eindringlichkeit gewürdigt, im Neudruck vor. Man lese dazu Spitta I, 541 ff. und ermesse die Wandlung, die seine bei allem Feinsinn und allem Verständnis klassizistische Bachauffassung seitdem erfahren hat! Niemand wird heute mehr Bachs realistisches „Schlagenlassen" der letzten Todesstunde ästhetisch zu verteidigen versuchen, so bildhaft, lebendig ist uns der ganze Bach geworden — Spitta muß halbbewußt die tausend ebenso stark „barocken" Züge des Werkes übersehen haben.

Chor- und Hausmusik aus alter Zeit. Hrsg. von Prof. Dr. Johannes Wolf. 1. Heft. Gesänge für gem. Chor. 17 S. Berlin [1926], Wölbing-Verlag.

Diese neue und begrüßenswerte Sammlung enthält sieben auserlesene deutsche Stücke aus dem 16. Jahrhundert: zu Beginn das fünfstimmige „Meisterlob" Ulrich Brätels „So ich betracht — und acht — der Alten G'sang" (1536), in seinem gedrängten Stil selber kunstreich belastet;

[1] Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. II. Jahrg. 1924, 3. Heft, S. 581 ff. — u. ZfM VI, S. 473 (Besprechung von Erwin Krolls „E. T. A. Hoffmann").

zwei im Stil sehr gegensätzliche vierst. Stücke von Senfl: das durchaus der Gattung des „instrumental begleiteten" Tenorlieds angehörige „Was wird es doch — des Wunders noch", und das zweifellos schon von der frivolen französischen Chanson berührte „Hans Beutler der wollt reiten aus", das geniale Schelmenlied Arnolds von Bruck „Es ging ein Landsknecht über Feld" (Forster 1549); Stoltzers berühmtes und so vielfach instrumental vernutztes „Ich klag den Tag" (ibid.); Jodocus von Brandts trotz seiner Höfischkeit ganz frisches und reiches „Wie lang es ist in Faßnacht Frist" (Forster 1552), und endlich ein in der homophonen Haltung schon von Canzonettengeist beeinflußtes Liedchen von Otto Siegfr. Harnisch. Daß in der Treue und Zuverlässigkeit der Edition alles stimmt, versteht sich bei Wolf von selbst. A. E.

Heilige Tonkunst. Musikalische Veröffentlichungen des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung. Hrsg. v. Walter Braunfels. Köln—München—Wien 1925/6, Oratoriums-Verlag (Kösel-Pustet).

1. Altniederländische Motetten für a cappella-Chor, hrsg. v. Ludwig Berberich. 4°, 59 S. Part. mit Kl.-A. 6 Rm.
2. W. A. Mozart, Geistliche Arien für hohe Stimme. Hrsg. von Ludwig Berberich. 4°, 94 S. 7.50 Rm.
3. Geistliche Gesänge für Männerchor. Hrsg. von Willi Schmid. 4°, 56 S.
4. Jacob Handl. Geistliche Gesänge für Männerchor. Hrsg. v. Willi Schmid. 4°, 34 S.

Von dieser neuen, durchaus für den praktischen Gebrauch gedachten Sammlung könnte ein neuer Impuls für den katholischen Kirchenchor und auch über diese Begrenzung hinaus für die Haus- und Konzertmusik ausgehen. Die Weite der Absicht erhellt aus den Gegensätzen der beiden ersten Bände: dort altniederländische Motetten von Josquin, Fevin, Clemens non Papa, Gombert, Lasso — meist bekanntere Stücke, fesselnd aber auch für den Kenner durch die feinfühlige Interpretation, die ihnen ein Praktiker wie der Münchener Domkapellmeister Ludwig Berberich angedeihen läßt; hier eine Auswahl geistlicher Arien Mozarts, deren konzertante Haltung in zwei Fällen durch Kadenzen, von Walter Braunfels mit feinstem Gefühl hinzugefügt, noch gesteigert wird. Eine besonders fühlbare Lücke schließen die beiden von Willi Schmid herausgegebenen und sorgfältig bezeichneten Kirchenwerke für Männerchor: auf diesem Gebiet ist gute Literatur nicht leicht zu finden, und so reicht denn die Auswahl des einen Bands von Brumel bis zu Pisari und Padre Martini. A. E.

Legnani, L. 36 Capricen für Guitarre in allen Dur- und Mollarten op. 20. Neuausg. von H. Ritter. 2 Bde. Mainz [1926], B. Schotts Söhne. je 2.50 Rm.

Monteverdi, Claudio. Tutte le Opere. Tomo I. Primo libro dei Madrigali a 5 voci. Nuovamente date in luce da G. Francesco Malipiero. Edizione di 250 esemplari numerati. (Die Ausgabe ist auf 10 Bände berechnet, und es sollen jährlich 2 Bde. erscheinen.) Subskription auf die Gesamt-Ausgabe: 1200 Lire. I. Band: 100 Lire. Man wende sich an G. F. Malipiero, Asolo (Treviso).

Musikalisch Hausgärtlein. Für die deutsche Jugend und die Singgemeinde angelegt von Walther Hensel. Heft 11/12. Nun singet und seid froh! Alte Weihnachtslieder für 2 bis 5 Stimmen . . . hrsg. von Hermann Meyer und Karl Vötterle. 8°, 32 S. Augsburg 1926, Bärenreiter-Verlag.

[Eine köstliche kleine Sammlung, mit 14 Stücken von Johann Walther, Seth Calvisius, Erhard Bodenschatz, Johannes Eccard, und vor allem Michael Praetorius, mit aller Treue herausgegeben, mit alten Ulmer Holzschnitten geschmückt (die freilich mit unserm Notenstich nicht zusammengehn). Wer Weihnachten ohne jeden „falschen" Ton musikalisch feiern will, greife zu diesen Heften.]

Schulz, Joh. Abr. Peter. Serenata im Walde zu singen. Für Solostimme, Chor und kleines Orchester eingerichtet von Walter Rein, (Beihefte zum Musikanten, hrsg. v. Fritz Jöde, 3. Reihe [Vokalwerke mit Instr.], Nr. 1.) Wolfenbüttel 1926, Gg. Kallmeyer. 1 Rm.

Stamitz, J. Divertimento für Violine solo. Hrsg. von Alard. Mainz [1926], B. Schotts Söhne. 1 Rm.

Telemann, G. Ph. Fantaisies pour le clavessin. Mit ein. Vorwort hrsg. v. M. Seiffert. (Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch. 4.) 2. Aufl. 4°, IX, 74 S. Berlin 1926, M. Breslauer. 5 Rm.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Leipzig

In der Ortsgruppe Leipzig der DMG brachten am 19. November Peter Harlan und Edgar Lucas alte Hausmusik für doppelchörige Laute, Altviola und Blockflöte zu Gehör. Sie spielten aus Lautentabulaturen (Petrucci, Schlick, Milan und Regnard), englische Stücke aus der Elisabethanischen Zeit (Volkslieder, eine Galliarde und Pavane von Dowland und ein Prelude von Chr. Simpson). Den Schluß bildeten zwei Solosätze aus Buxtehudes F dur-Triosonate, Joh. Seb. Bachs Gavotte aus der E dur-Partita für Laute und ein Präludium und eine Fuge aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach. Ein Lied von Ochsenkuhn „Da drunten an dem Rheine" und eine Suite von Bernadello für Altviola und Laute wurden als Zugabe gespendet.

Am 15. Dezember sprach Dr. Adolf Aber über „Die Probleme der zeitgenössischen Musik, mit besonderer Berücksichtigung der Klaviermusik". Er griff zunächst die technischen Probleme aus dem Fragenkomplex heraus und betonte die Logik in der tonalen Entwicklung, die einen plötzlichen Sprung zum Atonalen nicht rechtfertige. Aussichtsreicher dagegen sind die neuen Formen, die einerseits auf äußerstem Subjektivismus beruhen (Fantasie, Improvisation), andrerseits begründet sind in der „neuen Sachlichkeit". Mit dieser Sachlichkeit hängt die „Krisis des Orchesters" aufs engste zusammen. Wenn einerseits der musikalische Ausdruck unserer Zeit zum Aphorismus drängt und man diesen Willen in der Bevorzugung des Streichquartetts erblicken kann, so wehrt sich unser Geschlecht andrerseits gegen die Koloristik eines Liszt und Wagner und treibt die Sachlichkeit soweit, daß es gegen das Kolorit eines Instruments gleichgültig wird. Was die „neue Sachlichkeit" oder, wie sie auch genannt wird, die „musikalische Renaissance" selbst anlangt, so wissen die, die diese Schlagworte geprägt haben, selbst am wenigsten, was sie damit meinen. Sie wehren sich gegen die Gefühlsseligkeit, sehen jedoch nicht, daß auch die vor-romantische Musik immer herzgeboren war. Die formalistische Auffassung eines Kant von der Musik, das „l'art pour l'art" beweist, daß diese „neue Sachlichkeit" keineswegs neu ist, daß sie sich jedoch in praxi niemals durchsetzt. Sie könnte höchstens dazu führen, uns die Musik — was gerade verhindert werden müßte — zu entfremden. — Der Vortragende schloß seine Ausführungen mit einem Hinweis auf die musikalische Jugendbewegung, auf die Bedeutung der Volksmusik für die musikalische Erziehung. Erst wenn Künstler und Publikum einander wieder verstehen, können wir von einem wahren Fortschritt in der modernen Musik sprechen.

Kantor Herbert Schulze spielte im Anschluß an den Vortrag folgende Werke, die von Dr. Aber zuvor kurz erläutert wurden: Debussy, La Cathédrale engloutie; Albeniz, La Fête-Dieu à Séville; Scriabine, op. 68, IX. Sonate; Schönberg, Klavierstücke aus op. 11 u. 19; Bartók, Aus den ungarischen Bauernliedern; Krenek, op. 13, Toccata; Hindemith, Boston und Ragtime aus der Suite 1922. E. Hesse, Schriftf.

München

Am 5. Januar waren die Mitglieder der Ortsgruppe als Gäste im Hause des Freiherrn Dr. Albert v. Schrenk-Notzing geladen, zu einem Vortrag von Wolfgang Graeser (Berlin-Nikolassee) über „Die polyphonen Werke der Bachschen Spätzeit — ihre Entdeckung und Erschließung". Graeser überschätzt einigermaßen die Unbekanntheit der Bachschen Spätwerke („die Welt, sie war

nicht, eh' ich sie erschuf"); aber daß sie geistig, seelisch, künstlerisch unentdeckt sind, daß vor allem das „Musikalische Opfer", der Klavier-Übung III. Teil, und die Kunst der Fuge als schöpferische Werke nicht erkannt sind, daß sie von der „romantischen" Bachauffassung nicht erkannt werden konnten, darin hat er recht, und seine Erhellung architektonischer Gliederungen, seine Deutung des Zusammenhangs z. B. der Klavier-Übung ist sehr merkwürdig und liegt ganz in der Richtung des Bachschen Geistes. Doch davon wird und muß anläßlich der zu erwartenden ersten Aufführung der „Kunst der Fuge" und der „Klavierübung" in Graesers Interpretation, von denen man letztere vielleicht in München auf dem 15. Deutschen Bachfest der Neuen Bachgesellschaft zu hören bekommt, ausführlich die Rede sein. Ein Streichquartett, bestehend aus den Herren Morasch, Theo Müller, dem Vortragenden und Dr. Willi Schmid, vermittelte den zahlreichen Hörern das 1. und 4. Stück aus der „Kunst der Fuge". Einstein.

Mitteilungen

Am 27. Januar wird Dr. Alfred Heuß in Leipzig fünfzig Jahre alt. Man weiß vielleicht, daß es keine bloße pflichtgemäße Höflichkeit ist, wenn die Schriftleitung der ZfM des Mannes gedenkt, der lange Jahre, von 1904—1914, Schriftleiter der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, der Vorläuferin unseres Organs, gewesen ist. Und man wird mich, der ich dem „Jubilar" in langjähriger, zu Zeiten stürmischer Freundschaft verbunden bin, nicht mißverstehen, wenn ich die besondere Art seiner Stellung zur Musikwissenschaft kennzeichne. Er ist keiner der „Zünftigen", kein Philologe, keiner, der dem Kunstwerk je mit Hebeln und Schrauben zu Leibe gerückt ist — aber er ist einer unserer schöpferischen Forscher, der auch immer auf den Kern des Schöpferischen intuitiv gezielt hat, der sich nie mit dem Kleinen und am Rande liegenden, sondern stets nur mit den prinzipiellen Problemen und den Werken der Größten — gleichviel ob es sich um Monteverdi oder Bach und Händel, um Gluck oder Mozart, um Beethoven oder Schubert, um Wagner oder Verdi handelt — abgegeben hat. Sein sogenanntes „wissenschaftliches Gepäck", d. h. die Ernte dieser 50 Jahre in Buchform, ist verhältnismäßig klein, und doch ist die Anregung, die von ihm ausgegangen ist, unendlich groß: er hat hunderte von — wie sagt man doch — „grundlegenden" Artikeln geschrieben, die gleichsam anonym fortgewirkt haben, die gleichviel ob in Zustimmung oder Widerspruch, unser musikgeschichtliches Weltbild verändert, gestaltet, vertieft haben. Für ihn ist Forschung Sache nicht des bloßen Wissens, sondern des Lebens, des Charakters. Wir nehmen ihn in Anspruch, und er gehört zu uns, wenn er es auch nicht Wort haben will. Schriftleitung.

Am 9. Januar 1927 ist in Bayreuth Houston Stewart Chamberlain gestorben, neben Glasenapp, den er an Selbständigkeit und Geist freilich weit überragte, der bedeutendste Vertreter des Bayreuther Wagnertums.

Beim Musikhistorischen Kongreß in Wien wird die neugegründete „Gesellschaft für wissenschaftliche Musikbibliographie" ihre Tagung abhalten. (In der Mitteilung im Oktoberheft der Zeitschrift war dafür „Bibliographische Kommission der Deutschen Musikgesellschaft" gesetzt.) Daneben wird eine bibliographische Sektion arbeiten.

Zur Beethoven-Feier 1927 in Wien. Zum Festprogramm ist ergänzend zu bemerken, daß wohl jeder größere Wiener Kirchenchor die C-Messe liturgisch aufführen wird. Außerdem sind mindestens drei liturgische Aufführungen der Missa solemnis in d, op. 123 in Vorbereitung; die Aufführung in der Pfarrkirche Maria vom Siege (Fünfhaus) unter Paul Schneider ist für den 24. April (Weißer Sonntag) angesetzt.

Der Universität Halle ist eine historische Barockorgel mit 22 klingenden Stimmen zum Geschenk gemacht worden; sie hat in der Aula ihre Aufstellung gefunden. Sie verdankt ihre Ent-

stehung dem Plan und der Energie des Rektors der Universität, Prof. Dr. Max Fleischmann, und der Opferwilligkeit einiger Stifter; in technischen Einzelheiten der Beratung mit Univ.-M.-D. Dr. A. Rahlwes, Prof. Dr. A. Schering und dem Organisten an St. Moritz Adolf Wieber. Der Orgelbauer Walcker (Orgelbauanstalt W. Sauer in Frankfurt a. O.) hat dabei die Erfahrungen verwertet, die er an den historischen Orgeln der Universitäten Freiburg i. Br. und Göttingen gesammelt hat. Über alles Ästhetische und Technische der erfreulichen Erstellung gibt eine Broschüre „Die neue Orgel in der Aula der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg", mit Beiträgen von Schering und Wieber, Auskunft.

In italienischem Privatbesitz lernte ich jüngst einen seltenen Druck kennen, nämlich die Tragedie cristiane del Duca Annibale Marchese, dedicate all' Imperator de' Cristiani Carlo VI. 2 voll. Napoli 1729, Stamperia di Felice Mosca.
Es sind zehn Dramen, die den Versuch zu einer Wiederbelebung des antiken Chors machen; jeder der fünf Akte eines Dramas enthält einen Chor, und die Musik dieser 50 Chöre ist als Anhang dem 2. Bande unseres Druckes beigegeben: immer einstimmiger Gesang mit Basso Continuo. Der vornehme Autor hat außer italienischen Meistern (Carapella, Sarro, Vinci, Durante, Nic. Fago, Leo, Porpora, Mancini und ein Principe d'Ardore [arkadischer Name?]) auch einen deutschen in Bewegung gesetzt, und zwar für die Tragödie „Draomita" unsern „Gio. Adolfo Hasse detto il Sassone". Mennicke (S. 498) führt eine „Draomira" von 1722 unter den Werken Hasses, deren Authentizität in Frage steht, als Oper an. Zweifellos ist das unser Werk; es ist also wirklich von Hasse, aber keine Oper; immerhin ist diese Beteiligung an einem akademischen Versuch des „Antikisierens" nicht ohne Merkwürdigkeit. A. E.

Das Beethoven-Haus in Bonn bereitet zum 100jährigen Todestag Beethovens im Verein mit den behördlichen Stellen die Gründung eines wissenschaftlichen Forschungs-Instituts vor, das den Namen Beethoven-Archiv tragen soll. Die neue Forschungsstätte soll umfassen: 1. eine möglichst vollständige Beethoven-Bibliothek; 2. eine Sammlung sämtlicher Ausgaben von Beethovens Werken; 3. Faksimile-Nachbildungen aller Dokumente und Akten, die für die Biographie und besonders für das Werk Beethovens von Bedeutung sind; 4. die vollständige Aufnahme sämtlicher erhaltener Musikhandschriften Beethovens, sowohl der vollendeten Werke, wie der Skizzen und Fragmente im Schwarz-Weiß-Verfahren und in Originalgröße, die beim Studium die Originale zu ersetzen vermögen; 5. die Materialien, die zum Studium des ganzen geistigen Umkreises von Beethovens Kunst und seiner Zeit notwendig sind. Außerdem sollen wissenschaftliche Publikationen die wichtigsten Beethoven-Probleme in Angriff nehmen. Das geplante Institut dient auch damit der musikalischen Praxis. Für die Angliederung des neuen Instituts an das Beethoven-Haus liegen denkbar günstige Vorbedingungen vor: einmal die handschriftlichen, teilweise noch nicht voll ausgenutzten Schätze des Bonner Beethoven-Hauses selbst, dann die an das Geburtshaus anstoßenden Räumlichkeiten, die sich im Eigentum des Beethoven-Hauses befinden. Dazu kommt noch der glückliche Umstand, daß das musikwissenschaftliche Institut der Universität Bonn sich im besonderen der Beethoven-Forschung zugewandt hat und durch die stete Personalunion des musikwissenschaftlichen Ordinarius der Bonner Universität und des Leiters des neuen Forschungsinstituts, Prof. Schiedermair, der wissenschaftliche Aufbau, Ziel und Richtung des Beethoven-Archivs in gesicherte Bahnen gelenkt ist. Das Beethoven-Haus wäre im Verein mit dem musikwissenschaftlichen Kreise der Bonner Universität allein nicht in der Lage gewesen, dieses Forschungsinstitut ins Leben zu rufen. Es bedurfte dazu weiterer Hilfe. Vor allem haben die deutsche Reichsregierung und das preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung dem neuen Unternehmen bereitwillig Mittel zur Verfügung gestellt. Ihnen werden sich die rheinische Provinzialverwaltung und die Stadt Bonn, sowie — hoffentlich auch — einzelne Persönlichkeiten anschließen.

In den Tagen vom 7.—9. Juni 1927 findet in Halle der III. Kongreß für Ästhetik

und allgemeine Kunstwissenschaft statt. Der Arbeitsplan teilt die Vorträge in drei Gruppen: Allgemeine Vorträge — Vorträge zum Problemkreis Rhythmus — Vorträge zum Problemkreis Symbol. In der zweiten Gruppe sprechen u. a.: H. W. v. Waltershausen über „Rhythmus in der Musik" und Hans Prinzhorn über „Rhythmus im Tanz"; in der dritten Arnold Schering über „Symbol in der Musik". Die künstlerischen Veranstaltungen bringen u. a. eine Aufführung mittelalterlicher Musik unter Leitung von Arnold Schering. Anfragen an Prof. Dr. Wolfgang Liepe, Halle a. S., Ulestr. 9.

Das Mozartmuseum in Salzburg hat durch den Ankauf (12000 Schilling) des unter dem Namen „Mozart mit dem Diamantring" bekannten Mozartbildnisses von Joh. della Croce eine wertvolle Bereicherung erfahren.

Im Jahre 1927 werden in Frankfurt a. M. und Genf internationale Musikausstellungen abgehalten. Die Leitungen der beiden Ausstellungen haben sich mit dem „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" dahin verständigt, in der Festsetzung der Termine aufeinander Rücksicht zu nehmen und ihre Unternehmungen gegenseitig zu fördern. Darnach wird die Ausstellung in Genf vom 28. April bis 22. Mai, die in Frankfurt a. M. vom 11. Juni bis 28. August 1927 stattfinden.

Bei der 22. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins in Innsbruck (24.–26. Okt. 1926) wurden in den engeren Vorstand gewählt: Prof. Dr. Karl Weinmann zum Generalpräses, zum 1. und 2. Vizepräses die Herren Diözesanpräses Friedrich Frey (Luzern) und Prof. Er. Anton Feist (Graz).

Herr Dr. Robert Sondheimer bemerkt zu dem Beitrag von Tutenberg „Die Durchführungsfrage in der vorneuklassischen Sinfonie" im Novemberheft, daß er gern eine vollständigere Zitierung seiner Forschungsergebnisse gesehen hätte, so z. B. bei dem Nachweis der suitenhaften Gestaltungsweise der frühen Sinfonie, von Stamitz' und Wagenseils Bedeutung, oder bei der Anm. 5 auf S. 93, in der vom italienischen Einfluß auf die jüngeren Mannheimer (Cannabich) die Rede ist.

Schriftleitung.

Aus Raumrücksichten haben wir Dr. Heinitz gebeten, von einer Entgegnung auf Dr. Brehmers Replik (s. Novemberheft) absehen zu wollen. Dr. Heinitz, der in dem Manuskript seiner Gegenschrift manches Triftige zur Verteidigung seiner Kritik der Brehmerschen Arbeit mit Zitaten angeführt hat und sich vor allem auch gegen den Ton der Replik seines Gegners wendet, hat sich damit einverstanden erklärt, um nicht „fruchtbareren wissenschaftlichen Veröffentlichungen den Raum zu beschneiden". Wir beschließen also hiermit die Auseinandersetzung.

Die Schriftleitung.

Januar	Inhalt	1927

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Fünftes Heft 9. Jahrgang Februar 1927

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Amtliche Mitteilung
der
Deutschen Musikgesellschaft

Gelegentlich des Musikhistorischen Kongresses in Wien findet

Dienstag, den 29. März 1927

vormittags 10 Uhr Sitzung des Direktoriums,

nachmittags 4 Uhr Mitgliederversammlung

statt; beide in der Universität Wien.

Nähere Angaben in den Drucksachen der Beethoven-Zentenarfeier und des Kongresses.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft

J. A.: H. Abert
Vorsitzender

Zur Organisation der musikalischen Quellen- und Denkmälerkunde

Von

Constantin Schneider, Wien

Die folgenden Ausführungen sollen die Grundsätze einer Organisation darlegen, welche die Schaffung einer auf Totalität gerichteten Evidenz aller musikalischen Denkmäler und Quellen[1] zum Ziele hat. Es sind dies Vorschläge und Anregungen, die ein Einzelner vorbringt. Daher wird es der Nachprüfung durch alle an dieser Materie interessierten Fachleute bedürfen, um, von diesem Vorschlage oder wenigstens seinen Grundgedanken ausgehend, endgiltige Richtlinien festzulegen, die sich tatsächlich in die Praxis umsetzen lassen. Dieser Entwurf wird in erster Linie veröffentlicht, um eine sachliche Diskussion auszulösen, die späterhin, etwa in einem Kommissionsbeschluß des nächsten musikwissenschaftlichen Kongresses, eine Fassung findet, die als Norm für die sodann wirklich einsetzende Arbeit gelten kann.

Die betrübende Tatsache, daß die ganze qu.-kundliche Arbeit auf dem Gebiete der Musik von Grund auf reformbedürftig ist, wird gewiß kein Fachmann, der auf rein wissenschaftlich-historischem Gebiet arbeitet, leugnen können. Es ist nur allzu bekannt, daß gerade unsere Wissenschaft, sofern sie historisch bleibt, sich also nicht ästhetischen, psychologischen, geschichtsphilosophischen und anderen grenzwissenschaftlichen Problemen zuwendet, auf einem schwankenden, ja geradezu fragmentarischen und ruinenhaften Fundament ruht. Zugegeben werden muß allerdings, daß die Bibliographien der allergrößten Meister, der „Heroen" der Tonkunst, eine gewisse Vollständigkeit des Qu.- und Dkm.-Materials erreicht haben und zum Teil durch fortsetzungsweise erscheinende Ergänzungen evident gehalten werden. Aber sobald es sich um Vergleichsmaterial handelt, wenn es gilt, Parallelen zu den Zeitgenossen der großen Meister zu ziehen, auch die Kleinmeister in ihren Werken und Einflüssen kennen zu lernen, zeigt sich die Lückenhaftigkeit unserer bibliographischen Kenntnisse, um wievieles deutlicher erst, sobald man die Forschungsarbeit nicht mehr auf eine einzelne Künstlerindividualität richtet, sondern sich der Musikentwicklung in einzelnen Orten oder Landschaften zuwendet!

Die Wichtigkeit der Qu.- und Dkm.-Kunde wurde von den Historikern immer anerkannt. Die Unzulänglichkeit der angewendeten Methoden und der erzielten Resultate ist zu wiederholten Malen zum Gegenstand von Verbesserungsvorschlägen gemacht worden. Kommissionen und Kongresse haben sich mit ihnen beschäftigt, aber geschehen ist seit Jahr und Tag nichts, was einer Tat gleich sähe. Dabei verschlechtern sich die Verhältnisse, d. h. die Möglichkeiten, musikalische Qu. und Dkm. zu erfassen, von Tag zu Tag mehr und machen die Verwirklichung dieser fundamentalen Organisationsarbeit zu einer immer brennender werdenden Forderung.

---

1) Abgekürzt „Dkm." und „Qu.".

Vorstehende Behauptungen bedürfen einer kurzen Begründung:

Während H. Riemann[1] und H. Kretzschmar[2] in ihren methodischen Arbeiten jedem Hinweis auf die Qu.- und Dkm.-Kunde aus dem Wege gehen, hat Guido Adler in seiner „Methode der Musikgeschichte"[3] ausführlich die Notwendigkeit und Bedeutung der musikalischen Quellenkunde erörtert; dabei konnte er sich auf die von ihm geschaffene Denkmälerorganisation als beispielgebende Grundlage jeder musikhistorischen Arbeit berufen.

Eine systematische Darstellung der qu.-kundlichen Organisationsarbeit, also ihrer rein praktischen Seite, wird man aber in der wissenschaftlichen Literatur vermissen. Darum ist es nur zu begreiflich, wenn selbst in der Begriffsbestimmung keine einheitliche Auffassung Klarheit verbürgt. Die Begriffe „Denkmäler" und „Quellen" scheinen nicht durchwegs in gleicher Weise streng voneinander geschieden und in sich präzisiert. Eitner faßt z. B. in seinem Quellenlexikon alle Musikwerke, die Kunstwerke und die Schriften der Theoretiker, also eigentlich Kunstwissenschaft zusammen. Adler teilt die Qu. ein[4] „1. In Kunstwerke (im weiteren Sinn musikalische Erzeugnisse) als Denkmäler, 2. in Dokumente und Gegenstände, die sich auf Kunstwirken-Schaffen-Wollen beziehen oder damit in näherem oder entfernterem Zusammenhange stehen, d. i. alles, ob mündlich, ob schriftlich, ob gegenständlich (Instrumente, Bilder usw.)". Zu den Dokumenten gehört also das archivalische Material, welches sich auf den Künstler und sein Werk bezieht. Adler zählt auch noch die in Betracht kommenden Dokumente auf[5].

Eine systematische Zusammenfassung der musikalischen Qu.-Kunde muß erst geschaffen werden. Diese Arbeit erscheint wesentlich vereinfacht, denn in einem benachbarten Gebiet, wohl jenem, das im Reiche der Wissenschaften an unsere musikhistorische am unmittelbarsten angrenzt, der Geschichte der bildenden Kunst, finden wir eine Methode zur Erschließung der Qu. und Dkm. ausgebildet, so z. B. in einer methodischen Arbeit des Wiener Kunsthistorikers J. Strzygowski „Die Krisis der Geisteswissenschaften". Hier wird unter dem Begriff „Kunde" alles das zusammengefaßt, was Adler in seiner Nomenklatur als „Quellenkunde" bezeichnet. Bei Strzygowski sind die Begriffe „Denkmal" und „Quelle" streng voneinander geschieden. Der Begriff „Denkmal" ist dem der „Quelle" nicht untergeordnet. Denkmal ist das Kunstwerk selbst, Quelle alles, was über das Kunstwerk berichtet, also die „Dokumente", nach Adler. Es ist hier freilich nicht der Platz, im Einzelnen zu untersuchen, inwieweit die Methode der Geschichte der bildenden Kunst auch in unserer Wissenschaft anwendbar ist. Nur erscheint es unökonomisch, jede wissenschaftliche Methode immer wieder von Neuem aufzubauen, wenn einmal in irgend einem benachbarten Gebiet Brauchbares gefunden ist.

Für jeden Musikhistoriker, der auf dem sicheren Boden stilkritischer Untersuchung bleiben will, ist eine möglichste Vollständigkeit des Dkm.-Materials unentbehrliche

[1] „Grundriß der Musikwissenschaft". Leipzig. Sammlung Wissenschaft und Bildung. Bd. 34.

[2] „Einführung in die Musikgeschichte". Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausgegeben von H. Kretzschmar, Bd. VII, Leipzig 1920.

[3] S. 55.

[4] a. a. O. S. 59.

[5] a. a. O. S. 84.

Voraussetzung für seine Arbeit. Wieviel an kostbarer Zeit, an Arbeitskraft und an Geldmitteln muß der Forscher aufwenden, um sie durch gewissenhafte archivalische und bibliographische Vorarbeiten zu erreichen! Mühsehlig, oft geradezu hoffnungslos ist auch das Suchen nach Darstellungen in Werken der bildenden Kunst, die auf die Musikübung einer Epoche, auf die Gestalt der Musikinstrumente Schlüsse ermöglichen, gar nicht zu reden von der Schwierigkeit, zahlreiche ungeordnete und nicht katalogisierte Bestände zu erfassen.

Fachleute haben diese Zustände wiederholt beklagt:

Eitner sagt in dem Vorwort seines Quellenlexikons (1900), daß die wertvollsten musikalischen Qu. „in der unvernünftigsten Weise vernichtet wurden, teils, daß man sie an feuchten Orten aufbewahrte, teils wie unnützen Kram als Makulatur verkaufte, oder sogar verbrannte". Seither ist kein Wandel zum Besseren eingetreten, wenn es auch in der Nachkriegszeit an warnenden Stimmen nicht gefehlt hat. Die wenigen musikhistorischen Kongresse hätten freilich zu bewegteren Klagen die Möglichkeit bieten können. Beim Basler Kongreß sagte Max Seiffert[1]: „Es ist hohe Zeit, daß wir uns endlich zusammentun zur Schaffung nationaler Musikbibliographien der Vergangenheitsschätze. Zu Unrecht wird behauptet, daß durch die Hingabe Eitners und der übrigen älteren Bibliographen die Musikforschung überwuchert und gehemmt worden sei. Das Gegenteil ist richtig: Zu wenig noch ist geschehen; auf der ganzen Linie muß die bibliographische Vorarbeit gründlicher, umfassender und planvoller wieder aufgenommen werden". Und über das ideale Ziel dieser Arbeiten hat 1918 in der Sandberger-Festschrift Gottfried Schulz[2] geschrieben: „Wenn einmal alle Musikbibliotheken der musikalischen Kulturländer solche mustergültige Kataloge (Fachrealkataloge) besitzen . . ., dann erst wäre für die Musikbibliographie der ersehnte Zeitpunkt gekommen, wo man an die definitive Inangriffnahme des dringend notwendigen „Eitner redivivus" herantreten könnte[3].

Wenn auch die Verwirklichung eines solchen Planes einer ferneren Zukunft vorbehalten bleiben muß, so soll in diesen Grundzügen ein Arbeitsplan entworfen werden, der jederzeit in die Praxis umgesetzt werden kann. Denn schon jetzt könnte durch wissenschaftlich geschultes Personal mit der Aufnahme des Materials begonnen werden. Dies sind also in erster Linie Katalogisierungsarbeiten u. zw. allmählich in verschiedenen Orten, Landschaften, Ländern beginnend, überall dort, wo noch keine brauchbaren d. h. den hier zu erläuternden Anforderungen entsprechende Kataloge bestehen, und stets den gleichen Grundsätzen folgend, damit die Zusammenfassung der Einzelarbeiten schließlich zu dem angestrebten Endziel, zu einer universellen Evidenz aller musikalischen Qu. und Dkm., führe.

Diese Evidenz hätte einer zweifachen Aufgabe zu dienen:

1. einer wissenschaftlichen. Innerhalb gewisser enger Grenzen ist möglichst rasch Vollständigkeit des bibliographischen Materials zu erreichen. Auf diese Weise wird dem Musikhistoriker eine Grundlage für seine Arbeit geschaffen und ihm durch

---

[1] „Grundaufgaben der Musikwissenschaft und das Bückeburger Forschungsinstitut", Kongreßbericht Basel. 1924. S. 317.

[2] „Musikbibliographie und Musikbibliothek". Sandberger Festschrift. München 1918. S. 129.

[3] Beachtenswerte Vorschläge und den Beginn zu wirklichen Taten brachte dann der Leipziger Kongreß 1925, u. a. Anregungen von Haas, Moser, Orel und Springer.

eine zweckmäßige Organisation auch ermöglicht, einen Gewinn an Zeit zu erlangen, der für die eigentliche stilkritische Arbeit frei wird.

2. einer wirtschaftlich-nationalen. Die Ermittlung und Evidenthaltung der Qu. und Dkm. liefert zugleich ein Inventar der Kunstgüter eines Ortes, Landes oder Volkes.

Die Fürsorge der verschiedenen Behörden, soweit sie sich auf die pflichtgemäße Erhaltung der Kunstdenkmäler richtet, war bisher fast nur den Erzeugnissen der bildenden Künste zugewendet. Ihrem Dienste obliegen besondere amtliche Institutionen, Denkmalsämter oder -kommissionen, die Ergebnisse der Aufnahmearbeiten sind in besonderen, oft sehr prunkvoll ausgestatteten Publikationen festgelegt. Musterhaft in dieser Hinsicht ist z. B. die „Österreichische Kunsttopographie", von Max Dworak geleitet. Es ist aber auch bezeichnend für die Mentalität aller streng auf das eigene Fach gerichteten wissenschaftlichen Tätigkeit, daß in diesem bedeutenden Werk jede Grenzüberschreitung, die auf das engbenachbarte Gebiet der Musik hätte führen können, sorgfältig vermieden wird. Ein Zusammenwirken von Fachleuten aus verschiedenen Kunstgebieten wäre gewiß höchst ersprießlich gewesen, so z. B. bei der Zeitbestimmung der illuminierten Handschriften des Mittelalters, deren Neumierung kaum erwähnt, geschweige denn charakterisiert wird, obwohl doch auch die Notenschrift als Kriterium hätte herangezogen werden müssen.

Die Aufgabe der musikalischen Qu.- und Dkm.-Kunde, nationales Kunstgut zu schützen, geht praktisch Hand in Hand mit der rein wissenschaftlichen. Das Land, das eine solche Evidenz anlegen läßt, darf den praktischen Nutzen nicht übersehen, der ihm daraus erwächst. Was die ideellen Vorteile betrifft, so fördert eine solche Evidenz die wissenschaftliche Forschungsarbeit und hilft das Musikleben der Vergangenheit erschließen. Versunkene Schätze werden gehoben, Musikwerke nicht nur zum Druck gebracht, sondern auch zu neuem Leben erweckt. Zudem werden die musikalischen Güter einer Nation festgestellt, sie werden nicht nur der Vergessenheit, sondern auch dem Verderben entrissen, ihre Entwertung und Verschleppung ins Ausland verhindert. In den ideellen Werken dieser Kunstgüter sind auch reale Güter mit inbegriffen, die gerade in jenen Ländern, die in der Nachkriegszeit verarmt oder erst entstanden und noch nicht vollständig konsolidiert sind, mehr Beachtung verdienen, als sie ihnen bisher seitens der staatlichen Behörden zu Teil wurde. Denn das Interesse, das diese bisher den musikalischen Qu. und Dkm. zugewendet haben, war von passiver Gleichgültigkeit durch nichts verschieden. Daran sind leider auch zum Teil die Fachleute, welche ihre Regierungen hätten beraten können, schuld und nur zu oft wird die Musikbibliographie als eine nur Kärrnern zu überlassende Hilfsarbeit angesehen.

Von dieser Aufgabe ausgehend, Katalogisierung der musikalischen Qu. und Dkm. als Forschungsmaterial und als nationales Kunstgut, gleichwertig den Werken der bildenden Künste, sollen nun zuerst die Prinzipien dieser Arbeit, sodann ihre praktische Durchführung dargestellt werden.

Um die Grundsätze festzulegen, nach denen die Qu. und Dkm.-Kunde aufzubauen ist, muß man von den Zielen der musikwissenschaftlichen Arbeit ausgehen, die uns durch die am häufigsten vorkommenden Themen der Abhandlungen, Studien und Einzeluntersuchungen unseres Faches erfahrungsgemäß gegeben werden. Solche Themen sind:

1. ein einzelnes musikalisches Kunstwerk, also meist Editionsarbeit im Rahmen der Denkmälerpublikationen, oder in anderen, in gleicher Weise für das historische Studium und die künstlerische Praxis bestimmten Ausgaben,

2. ein einzelner Komponist, sein Leben und sein Werk in seiner Gesamtheit oder nur ein Ausschnitt aus dem Leben, eine Auswahl aus den Werken,

3. die Geschichte einer musikalischen Gattung,

4. die Entwicklung des gesamten oder des kirchlichen, weltlichen, privaten Musiklebens einer Stadt, einer Landschaft, eines Staates,

5. hilfswissenschafliche Untersuchungen über die Geschichte der Notenschrift und des Notendruckes, über die Musikinstrumente nach Gattungen, Arten, Epochen und Ländern, mit diesen in Verbindung die Aufführungspraxis und Orchesterbesetzung, schließlich Musiktheorie und -unterricht.

Von den im Druck erschienenen Bibliographien kommt das Eitnersche Quellenlexikon für die Aufgaben ad 1 und 2 jedenfalls in Betracht. Für jene ad 4 die Spezialkataloge von Landes- und Ortsmuseen, Bibliotheken und Sammlungen aller Art. Die Aufgaben ad 3 und 5 sind mit den bestehenden bibliographischen Nachschlagewerken überhaupt nicht zu lösen, auch nicht mit Hilfe der Denkmälerkataloge. Sie erfordern meist umfassende Nachforschungen an Ort und Stelle, die, wenn Korrespondenz nicht ausreicht, noch durch Reisen verteuert werden. Aber selbst dann ist mit einer Totalität des Arbeitsstoffes nicht zu rechnen. So sind erfahrungsgemäß die zur Lokalgeschichte eines Ortes gehörenden Qu. und Dkm. niemals vollzählig an diesem Orte vereinigt, sondern rein zufallsmäßig weit zerstreut, manchmal in Sammlungen fremder Länder, die man mit diesem Orte in gar keinen Zusammenhang bringen kann. Deshalb kommt es oft vor, daß eine bereits abgeschlossene Arbeit durch später auftauchende Funde der Ergänzung und Berichtigung bedarf, ja vielleicht sogar gänzlich umgearbeitet werden muß.

Aber auch für die Arbeiten ad 1 und 2 genügen die bestehenden Kataloge nicht, weil sie mit wenigen Ausnahmen nicht thematisch angelegt sind. Darum ist es z. B. auch unmöglich festzustellen, welche von den zahlreichen Werken eines fruchtbaren Komponisten, die an den verschiedensten und weit auseinanderliegenden Orten nachzuweisen sind, miteinander identisch sind. Die bloße Angabe „Messe in C-Dur" genügt nicht. Freilich hätte die Ausgestaltung des Eitnerschen Lexikons zu einem thematischen Katalog seinen Umfang um ein Vielfaches vermehrt, doch auch ohne diesen und trotz allen Unvollständigkeiten ist er heute noch der beste musikbibliographische Behelf. (Daraus ist auch die jüngste Neuauflage als anastatischer Druck zu erklären.)

Mit der Erkenntnis seiner Mängel sind uns nun die Grundsätze für die anzustrebende Bibliographie gegeben: Sie soll vollständig und thematisch sein und, da eine solche umfangreiche Bibliographie vorerst nicht gedruckt werden kann, sondern erst in einer ferneren Zukunft, sobald die grundlegende Aufnahmearbeit abgeschlossen ist und alle Ergänzungen leicht untergebracht werden können, kann er vorläufig nur aus geschriebenen Katalogen bestehen, die in einzelnen Zentralstellen aufbewahrt und evident gehalten werden.

Ebenso wichtig wie diese Grundsätze ist auch die Erörterung der Frage, welche Objekte für die Aufnahmearbeit als Qu. und Dkm. in Betracht kommen. Manche

Kataloge von Musiksammlungen nehmen nur Handschriften und Drucke auf, eventl. auch die Musikinstrumente. Kade verzeichnet in seinem sonst thematisch angelegten Schweriner Katalog noch die Textbücher von Opern und einiges archivalisches Material, meist Widmungen entnommen. Am seltensten wird man in Katalogen der Sammlungen von Werken der bildenden Kunst Hinweise musikikonographischer Art finden, also die Angabe aller Darstellungen von Musikinstrumenten, Persönlichkeiten, die entweder selbst ausübende Künstler waren oder dem Lebenskreise solcher angehörten, schließlich alle Darstellungen von Konzerten und Musikausübung überhaupt. Nun wäre es Sache der hier angeregten Aufnahmearbeit, auch alle Erzeugnisse der bildenden Künste in Hinblick dieser Ikonographie mit den weitesten Zielen durchzusehen und die Ergebnisse mit in den Katalog aufzunehmen.

Die Notwendigkeit, wenigstens eine Ikonographie der Musikinstrumente zu schaffen, also weniger als hier gefordert wird, hat schon 1911 D. F. Scheurleer ausgesprochen[1]. Die von ihm bei dieser Gelegenheit entwickelten Grundsätze sind überhaupt höchst beachtenswert und geeignet, zum Teil auf die hier vorgeschlagene Arbeit angewendet zu werden[2]. So regt er die Aufnahme getrennt nach Ländern an, wie sie auch G. Adler empfiehlt. Dieser betont dabei allerdings die praktischen Gründe, die für diese Dezentralisation sprechen, während er vor zu weitgehenden, auf die Prägung nationaler Kunstgebiete gerichteten Folgerungen warnt.

Es wäre nun ein höchst unökonomisches Vorgehen, die aufgezählten Objekte verschiedenen Aufnahmearbeitern zuzuweisen. Von einem Musikhistoriker muß jene Materienkenntnis verlangt werden, die auch vor Grenzüberschreitungen in das Gebiet der bildenden Künste, der Dichtkunst, der Theatergeschichte nicht zurückschreckt, Eigenschaften, die ihn erst befähigen, alle als musikalische Qu. und Dkm. in Betracht kommenden Objekte gleichmäßig zu erfassen. Dann wird die Aufnahmearbeit auch ein für allemal erledigt sein und es nur mehr der Evidenz aller Veränderungen bedürfen.

Es ergeben sich somit folgende Materialkategorien:

1. Musikhandschriften,
2. Notendrucke,
3. musiktheoretische Werke[3],
4. Textbücher zu Werken der Vokalmusik jeder Art[4],
5. Musikinstrumente, von Glocken und Orgeln der Kirchen angefangen bis zu den kleinsten Haus- und Konzertinstrumenten, musikalischen Spielwerken von historischem Interesse und Instrumenten der Volksmusik,

[1] Vgl. „Iconographie of Musical Instruments" by D. F. Scheurleer. Im Report of the fourth Congress of the I. M. Society. London 1911, pag. 334. — Vgl. auch „Ein Musikkatalog aus unserer Zeit". Offener Brief von Guido Adler. Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. G. F. Scheurleer op zijn 70sten Verjaardag. 'sGravenhage 1925. pag. 39.

[2] Er sagt z. B. über das Personal, das zu dieser Arbeit heranzuziehen wäre: »Preference would be given to young students of history of art, who would do our work in combination with their own studies.«

[3] Die Aufnahme der theoretischen Werke ist besonders mühsam, weil es zahllose Werke gibt, die sich nicht ausschließlich mit Musik beschäftigen, sondern die Musiktheorie in Verbindung mit anderen Wissenschaften darstellen.

[4] Auf dem Gebiete dieses Materialkomplexes liegen wertvolle Anregungen von Robert Haas vor. Zusammengefaßt in dem Aufsatz: „Zur Bibliographie der Operntexte" von R. Haas. Bericht über den musikwissenschaftl. Kongreß in Leipzig 4.—8. Juni 1925.

6. Werke der bildenden Kunst mit musikhistorisch wichtigen Darstellungen,

7. Archivalisches Material, das sich auf das Musikleben bezieht.

Damit sind zugleich die einzelnen Objekte nach ihrer Wichtigkeit geordnet und in jener Reihenfolge angegeben, in welcher eine Vollendung der Aufnahmearbeit, also der Kataloge, anzustreben wäre, 6. und 7. werden die zeitraubendste Arbeit erfordern, 7. dürfte wohl, auch innerhalb enger örtlicher Grenzen, niemals ganz zum Abschluß gelangen.

Die Grundsätze, nach denen die Aufnahme aller Objekte zu geschehen hat, sind folgende:

1. Dezentralisation der Aufnahmearbeit, d. h. verteilt nach Orten, Landschaften, Provinzen, durch eine möglichst große Zahl von Arbeitskräften ausgeführt, die von musikwissenschaftlich geschulten Fachleuten geleitet werden.

2. Zentralisation der Evidenzarbeit, d. h. die Evidentführung des Materials hat in nur wenigen Zentralstellen zu geschehen. Hier ist das gesamte Material der unterstehenden Gebiete zu sammeln und in entsprechenden Katalogen so zu verarbeiten, daß es für jede der aufgezählten wissenschaftlichen Untersuchungen bereitgestellt wird.

Nun zur Aufnahmearbeit selbst, dem grundlegenden Teil der musikalischen Qu.- und Dkm.-Kunde. Wesentlich für die Festlegung des Arbeitsvorganges ist die richtige Erfassung des Begriffes der „Landschaft"; und in der Tat wird auch jeder, der die täglichen Erscheinungen auf dem Gebiete der Musikwissenschaft verfolgt, feststellen müssen, daß sich unsere Arbeiten immer mehr und mehr der Landschaftsforschung nähern. Dieser Standpunkt, der in der deutschen Literaturgeschichte durch Josef Nadlers Lebenswerk vertreten ist, wird in unserer Wissenschaft durch Hans Joachim Mosers „Geschichte der deutschen Musik" als wesentlichste Grundlage seines Gedankenganges anerkannt. Zahlreiche Detailuntersuchungen über die Musikentwicklung von Städten und Landschaften mit besonderer Hervorhebung einzelner Personen, Gattungen und Zeiträume schließen sich den gleichen Grundsätzen an. Auch läßt nur diese Einstellung eine totale Verarbeitung des ganzen Materials erwarten, wie sie bisher zum Teil in der künstlerischen Entwicklungsgeschichte der großen Meister erreicht worden ist. Kompendien der allgemeinen Musikgeschichte enthalten oft weite Strecken, die, den homerischen Schiffskatalogen ähnlich, lediglich Aufzählungen von Namen enthalten, bei denen sich nichts weiter denken läßt. Diese Lücken kann nur die Landschaftsforschung ausfüllen.

Diese Landschaften sind Gebiete von verschiedenartigster Größe, die in geschichtlicher und kultureller Beziehung voneinander mehr oder weniger abgeschlossen sind. Infolgedessen weisen sie auch eine individuelle Entwicklung der Musikkultur auf mit einzelnen Persönlichkeiten, besonders charakteristischen Formen des Musiklebens in Kirche, Theater und Bürgerhaus. Darum haben sie eine eigene Musikgeschichte, als deren bibliographische Grundlage die durch die Aufnahmearbeit entstandenen Landeskataloge zu dienen haben.

Da diese Organisation der musikalischen Qu.- und Dkm.-Evidenz auf die einzelnen Landschaften im historischen und kulturellen Sinn verteilt ist, so ergibt sich als weitere methodische Forderung, daß auch der einzelne Komponist in eine feste Beziehung zu der Landschaft gebracht wird, in der er gewirkt und gelebt hat.

In dieser Hinsicht haben wir, um die Anlage der Bibliographie zu erleichtern, folgende „Komponistenkategorien“ zu unterscheiden:

1. Lokalkomponisten, die den größten Teil ihrer Lebens- und Schaffenszeit in einem bestimmten Ort oder in ein und derselben Landschaft verbracht haben und deren Schaffen mit der Musikentwicklung dieser Örtlichkeiten untrennbar verbunden ist: z. B. Gottlieb Muffat in Wien.

2. Komponisten, deren Schaffen in ziemlich gleichmäßiger zeitlicher Verteilung sich auf mehrere Orte oder Landschaften erstreckt, mit nachhaltigem Einfluß auf das Musikleben in ihnen: z. B. Agostino Steffani in München und Hannover.

3. Landesgeborene Komponisten, die ihre Schaffenszeit in einer anderen Landschaft verbracht haben: z. B. Joseph Wölfl, geboren in Salzburg, wirkte in Wien, Paris und London.

4. Komponisten fremder Länder, die in dem Orte der Aufnahme gar nicht persönlich gewirkt haben, aber durch ihre Werke von nachweisbar nennenswertem Einfluß auf das Musikleben geworden sind.

5. Komponisten fremder Landschaften, deren Werke zufallsweise in das Gebiet der aufzunehmenden Landschaft gekommen sind, aber auf die Entwicklung ohne jeden Einfluß blieben[1].

Auf Grund dieser Systematik wird für jeden Komponisten eine auf seine lokale Zugehörigkeit bezügliche Signatur festgelegt, etwa der Anfangsbuchstabe des Landschaftsnamens, die mit ihm in allen Katalogen und Evidenzbehelfen verbunden bleibt und die Zusammenschließung seines gesamten Lebenswerkes, wenn es sich auch zerstreut in den entferntesten Landschaften befindet, leicht ermöglicht. Für jeden Ort, der irgendwelches Musikleben in der Vergangenheit aufweist, muß bekannt sein, welche Komponisten ihm zugehören; und dem Forscher muß das ganze auf ihn bezügliche Material leicht zur Verfügung stehen.

Wie die lokalen Signaturen der einzelnen Komponisten einheitlich und nach einem leicht erfaßbaren System festgelegt werden, welches nur das Ergebnis einer kommissionellen Beratung von Vertretern verschiedener Länder sein kann, so bedarf auch die Wahl und Abgrenzung der Landschaften größter Sorgfalt. Sie sind in besonderen Komissionen durchzuberaten, die freilich nicht nur aus Musikhistorikern bestehen dürften; in ihnen sollen, damit die kulturelle Einheit der Landschaft auf allen Gebieten der geistigen und materiellen Kultur gewahrt bleibt, auch Historiker, Archivare, Kunst- und Literaturhistoriker vertreten sein.

In Österreich sind solche lokale Einheiten durch die an Größe nicht allzusehr verschiedenen Bundesländer gegeben. In Deutschland würde dagegen die Wahl der Bundesstaaten als Einheiten, bei ihrer ungleichen Größe gewisse Schwierigkeiten bereiten. Werden die Grenzen überhaupt zu weit erfaßt, so vergrößert sich damit die Gefahr, daß der Abschluß der Aufnahmearbeit allzusehr verzögert, aber auch, wenn einmal vollendet, sich infolge des bedeutenden Umfanges des Hauptkataloges die An-

[1] Das Vorhandensein von Werken eines ortsfremden Komponisten in der Bibliothek oder Sammlung eines Landes darf noch nicht zu dem Schluß führen, daß diese auf das Musikleben von irgendwelchem Einfluß waren, wenn nicht andere Beweise dafür vorliegen. Denn sie konnten auch durch äußere Umstände dorthin gelangt sein, wie z. B. durch Schenkung, Erbschaft oder Tausch.

lage jeder Systematik zeitraubend gestalten wird. Zu klein gewählte Gebiete erschweren die Übersicht, da sie kulturelle Zusammenhänge zerreißen.

In Österreich wird durch die politische Einteilung nach Bundesländern mit ihrer selbständigen Geschichte und Tradition von vornherein eine treffliche Einteilung des Staatsgebietes nach „Landschaften" gegeben, dann sind schon nennenswerte Vorarbeiten geleistet worden und der Wert des bereits erschlossenen Dkm.-Materials steht durch die Publikationen der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" in wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung außer jedem Zweifel.

In Folgendem soll der ganze Arbeitsvorgang, besonders die Aufnahmearbeit, noch weiter konkretisiert dargestellt werden, um die Anschaulichkeit des hier Vorgebrachten zu vermehren.

Die musikbibliographischen Verhältnisse im heutigen Österreich sind folgende: Im Druck erschienen sind nur wenige Kataloge von Musikbibliotheken und vereinzelten Sammlungen. Einen wichtigen vorläufigen Behelf stellen die Kataloge der „Gesellschaft zur Herausgabe der Dkm. der Tonkunst in Österreich" dar. Diese zeigen schon einem flüchtigen Einblick gewisse Erweiterungen gegenüber dem Eitnerschen Quellenlexikon, wie sie aber auch bei einer genauen Überprüfung an den einzelnen Fundorten selbst Unvollständigkeiten und Unrichtigkeiten aufweisen. Sie enthalten manchmal sogar mehr als die Sammlung, weil sie vor mehreren Dezennien angelegt sind, damals aufgenommene Bestände seither verschwunden, verloren, verdorben, verkauft, gestohlen wurden. Manchmal enthalten sie wieder weniger als tatsächlich vorhanden, weil vieles übersehen und, da zur Aufnahme selten wirkliche Fachleute zur Verfügung standen, diese bei schwer zu bestimmenden Werken das Stillschweigen der Offenbarung eigener Unzulänglichkeit vorgezogen haben. Aber selbst wenn wir von irgend einer der dort verzeichneten Sammlungen annehmen, daß von ihr ein vollständiger, wissenschaftlich einwandfreier Katalog vorhanden ist, ist es dennoch in den meisten Fällen ganz unmöglich, auf seiner Grundlage durch eine schriftliche Bestellung irgend ein gewünschtes Werk zu erlangen. Denn die meisten Sammlungen sind heute nicht mehr geordnet und die angeforderten Werke werden als unauffindbar bezeichnet[1].

Die Aufnahmearbeit würde in unserem konkreten Fall aus folgenden Abschnitten bestehen:

1. der Aufnahme der Einzelobjekte, bzw. Einzelsammlungen in den Bundesländern.

2. der Zusammenstellung des Landeskataloges als Verzeichnis der musikalischen Qu. und Dkm. des Landes in der Zentralstelle der Landschaft. (Dies wird am zweckmäßigsten die Studienbibliothek des betreffenden Landes sein, in Orten mit Universitäten die der Universität, nur in Wien, wo sich ein musikhistorisches Seminar befindet, in dessen Bibliothek.)

3. der Zusammenstellung des Zentralkataloges für das ganze Land, die

[1] Verfasser dieses Vorschlages war im Sommer 1926 mit noch einem zweiten Musikhistoriker in einer verhältnismäßig kleinen Musiksammlung, zu der der Dkm.-Katalog vollständig und gut geführt vorhanden war. Trotzdem waren wir beide durch je 6 anstrengende Arbeitsstunden voll beschäftigt, um diese Sammlung notdürftig nach Autoren zu ordnen. Dadurch war erst die Voraussetzung für das Auffinden irgend eines gewünschten Werkes gegeben.

Bundesrepublik Österreich, (anzulegen in der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek.)

Ad 1. Diese Arbeit umfaßt:

a) die Ermittlung aller aufzunehmenden Objekte, Sammlungen und Einzelobjekte in staatlichem, kirchlichem, öffentlichem und privatem Besitz. (Aber nicht nur in wohlgeordetem Zustand, sondern auch die desolaten Anhäufungen von Notenmaterial; schließlich darf auch die Durchsicht von Bodenkram und Urväterhausrat nicht vergessen werden.) Soweit diese Objekte nicht schon bekannt sind, sind sie durch die politischen und kirchlichen Behörden zu ermitteln, die Bevölkerung ist durch Zeitungsaufrufe und andere Mittel der Verlautbarung auf die bevorstehende Evidenznahme und ihren offiziellen Charakter aufmerksam zu machen. Hier hätte auch die staatliche Legislative einzugreifen und alle Objekte, die als qu.- und dkm.-kundliches Material anzusehen sind, unter ihren Schutz zu stellen, wie es bei den Werken der bildenden Kunst geschehen ist.

b) die fachmännische Katalogisierung entsprechend den Materialkategorien 1 bis 7.

Bei den großen Mengen und der weiten räumlichen Trennung der Bestände soll, um den Abschluß der Aufnahme zu beschleunigen, eine möglichst große Zahl von Arbeitskräften unter der Führung geschulter Fachleute herangezogen werden. Bei der Notlage des Staates ist mit der Verwendung größerer Massen entlohnter Arbeitskräfte nicht zu rechnen, so sehr auch diese Arbeit als eine produktive angesehen werden kann. Man ist daher auf Aushilfen angewiesen. Ich glaube annehmen zu können, daß sich namentlich in kleineren Orten und auf dem Lande Personen für diese Arbeit finden, wenn nur einmal der Heimatssinn entsprechend geweckt wird; Lehrer, Organisten, Berufsmusiker und -dilettanten werden sich für die zeitraubende und zum Teil auch mechanische Arbeit des schematischen Katalogisierens der Musikwerke der neueren Zeit zur Verfügung stellen. Auch Schüler der Musikschulen, die historisch vorgebildet sind, sollen nicht vergessen werden, in erster Linie aber die Hörer der Musikwissenschaft an der Universität, für welche die Teilnahme an irgend einer Aufnahmearbeit geradezu zur Pflicht gemacht werden sollte. Besondere Schwierigkeiten bietet die Auswahl der wissenschaftlich geschulten Leiter der Aufnahme, da in Österreich nur wenige staatlich geschulte Musikhistoriker zur Verfügung stehen, Hochschullehrer und wenige Bibliotheksbeamte. Es bleibt somit kein anderer Ausweg als der, daß diese, von Land zu Land reisend, die Aufnahme organisieren, die Arbeitskräfte anstellen und verteilen, die Bibliotheksleiter in den Landesbibliotheken informieren und in weiterer Folge nur mehr den Fortgang der Arbeit überprüfen. Dem Leiter, der umso weniger mit mechanischer Arbeit in Anspruch genommen sein wird, je besser er es versteht die Arbeitskräfte zu verwenden, wird es nur mehr obliegen, die wissenschaftliche Bestimmung schwieriger Fälle vorzunehmen, wie z. B. der Anonyma, der der alten Notenschriften, des ikonographischen Materials usw.

Diese Uraufnahme besteht in der Anlage von Katalogen für jede Sammlung, bzw. jedes Einzelobjekt in der Hand eines Besitzers. Es sind jeweils zwei Beschreibungszettel anzulegen, Musikwerke prinzipiell thematisch. Von diesen beiden Zetteln bleibt der eine beim Besitzer zurück, während der andere, mit genauer Bezeichnung der Sammlung, an die zugehörige Landesstelle gelangt.

Ad 2. Die Zusammenstellung des Landeskataloges. Zunächst wird aus den einzelnen Zetteln aller Sammlungen ein nach Autoren geordneter Zentralkatalog zusammengestellt. Jetzt werden sich schon Doubletten ergeben, identische Werke eines Komponisten, die an verschiedenen Orten hinterlegt sind[1]. Weiter sind an dieser Stelle Kataloge anzulegen für:

1. Musikhandschriften. Sie sind wohl die korstbarsten und zumeist die mit der Landschaft am innigsten verbundenen Denkmäler. Darum bedarf dieser Katalog einer besonders sorgfältigen Ausgestaltung. Hier müssen vor allem die Namen der Lokalkomponisten, also der Komponisten Kategorie 1 und eventuell auch der Kategorie 2 und 3 besonders hervorgehoben werden, und zwar durch die „lokalen Signaturen". Die Hauptlebensdaten sind den Komponistennamen beizufügen, sodaß sich schon jetzt eine chronologische Übersicht gewinnen läßt.

2. Musikdrucke, geordnet nach Autoren, Druckorten und Druckern, aus der Frühzeit des Notendruckes auch chronologisch angelegt. Lokale Drucke sind in einem besonderen Katalog aufzunehmen und durch ein Verzeichnis der Drucker und eine chronologische Anordnung zu ergänzen. Selbstverständlich sind in den Handschriftenkatalogen auch die in der Landschaft befindlichen identischen Druckwerke zu vermerken.

3. Theoretische Schriften nach Autoren und chronologisch.

Als Anhang zu den Katalogen der Materialkategorien 1—3 ist noch eine Übersicht der Werke in älteren Notenschriften zusammenzustellen und zwar getrennt nach Neumen-, Choral-, Mensural- und Tabulaturnotation[2].

Diese Kataloge werden schon die wichtigsten Grundlagen für die musikalische Landesforschung liefern, so weit sie sich auf die in diesem Lande selbst befindlichen Musikalien und sonstigen Materalien beziehen. Sie enthalten aber noch nicht das den lokalen Komponisten zugehörige Material, das in auswärtigen Ländern zerstreut liegt. Dieses wird erst durch die, den Landschaften übergeordneten Zentralstellen erfaßbar, die des eigenen Landes für alle im Lande befindlichen, in weiterer Folge durch die fremden Zentralstellen auch für das in fremden Staaten erliegende Material. Der Zusammenschluß des zu einer Landschaft gehörigen Materials, unbeschadet um seine tatsächliche Lagerung, erfolgt in der Weise, daß in jeder Landesstelle das gesamte Material der betreffenden Lokalkomponisten in Katalogform vereinigt wird. Diese wohl wichtigste aufbauende Arbeit der Qu.- und Dkm.-Kunde vollzieht die Zentralstelle, die auf Grund der von den Landesstellen einlaufenden Verzeichnisse und der in ihr enthaltenen „lokalen Signaturen" die Möglichkeit erlangt, derjenigen Landesstelle das gesamte Material zuzuweisen, der der Komponist angehört. (In analoger Weise vollzieht sich der Zusammenschluß der Materials auch zwischen verschiedenen Staaten, im Wege ihr direkt miteinander verkehrenden Zentralstellen.)

Ad 3. Die Zentralstelle. Ihr Katalog entsteht durch die Zusammenfassung der einzelnen Landeskataloge. Es genügen vorläufig Auszüge aus den Katalogen der Landesstellen, die in erster Linie die Autornamen mit den „lokalen Signaturen", kurzer

[1] Namentlich auf Änderungen in der Besetzung, wie sie verschiedene lokale Verhältisse bedingen, ist das Augenmerk zu richten.

[2] Detailangaben über die Materialkategorie 4—7 kommen für diese skizzenhaften Ausführungen noch nicht in Betracht.

Titelabschrift und Fundort enthalten. Diese Daten müssen zur eindeutigen Bestimmung jedweden Werkes genügen. Detailaufschlüsse an die Forscher obliegen dann der Landesstelle, der das Werk zugehört.

Es ist dann nur mehr eine Frage der Zeit und der für die erforderlichen Arbeitskräfte zur Verfügung stehenden Geldmittel, bis zu welchem Zeitpunkt dieser Zentralkatalog zu einem thematischen Katalog ausgestaltet werden kann, um schließlich als der ersehnte »Eitner redivivus« in Druck gelegt zu werden.

Die Zentralstelle hat später folgende Aufgaben:

1. Nach durchgeführter Aufnahme die Evidenz aller Bestände d. h. die Festlegung aller Bestandsänderungen, seien es Vermehrungen, Abgänge durch Kauf, Verkauf, Verlust oder Wiederentdeckungen, sowie alle wissenschaftlichen Neufeststellungen durch Auflösen von Anonyma etc.

2. Die Auskunftserteilung an alle Forscher, die sich in Hinkunft nur mehr an die wenigen Zentralstellen zu wenden haben. Es ist dann Sache der betreffenden Landesstelle Detailaufschlüsse über das Material zu geben.

3. Nach vollendeter Aufnahmearbeit und Durchführung des Zusammenschlusses des ganzen, den einzelnen Landschaften zugehörenden Materials, sollten die Hauptkataloge der Landes- und Zentralstellen noch durch die Aufnahme von Kopien von besonders seltenen und schwer zugänglichen Werken bereichert werden. Die Aufnahme von Autographenkopien ist auch darum wichtig, um durch sie die Echtheitsbestimmung aller im Lande befindlichen Autographe zu erleichtern. Dadurch können sich die Landes- und Zentralstellen einen gewissen Einfluß auf den Handel mit Handschriften wahren.

4. Vor allem wird es den leitenden Stellen obliegen, das auf dem Markt fluktuierende Material zu erfassen und, wenn das Abwandern ins Ausland oder in Privatbesitz nicht verhindert werden kann, durch Anlegen von Kopien der wissenschaftlichen Forschungsarbeit zu erhalten.

In einer fernen Zukunft liegt noch das Endergebnis dieser Arbeit, die nur dann ihre vielfachen und wichtigen Aufgaben erfüllen wird, wenn alle Landes- und Zentralstellen nach den gleichen Grundsätzen organisiert sind. Wenn nur einmal der Anfang zu dieser Organisation gemacht worden ist und in dem engen Rahmen einer Landschaft mit reicher musikalischer Vergangenheit oder einem kleinen Lande eine einwandfreie, allen hier aufgestellten Forderungen entsprechende Aufnahmearbeit geleistet sein wird, dann möge eine Kommission von Fachleuten aus allen an der Musikbibliographie interessierten Ländern beurteilen, ob und unter welchen Modifikationen sich diese Organisation auch auf größere Räume und auf Gebiete, die noch nicht musikbibliographisch erschlossen sind, übertragen läßt.

Wir müssen bestrebt sein, in unserer Wissenschaft alle Unsicherheiten, die auf der Lückenhaftigkeit des Qu.- und Dkm.-Materials beruhen, auszuschalten, wenn auch gerade diese Lücken Tore sind, die romantischen Spekulationen aller Art Einlaß gewähren. Sie müssen endlich geschlossen werden, wenn wir zu einer streng exakten Musik-Wissenschaft gelangen wollen, wie es jede historische Wissenschaft sein soll.

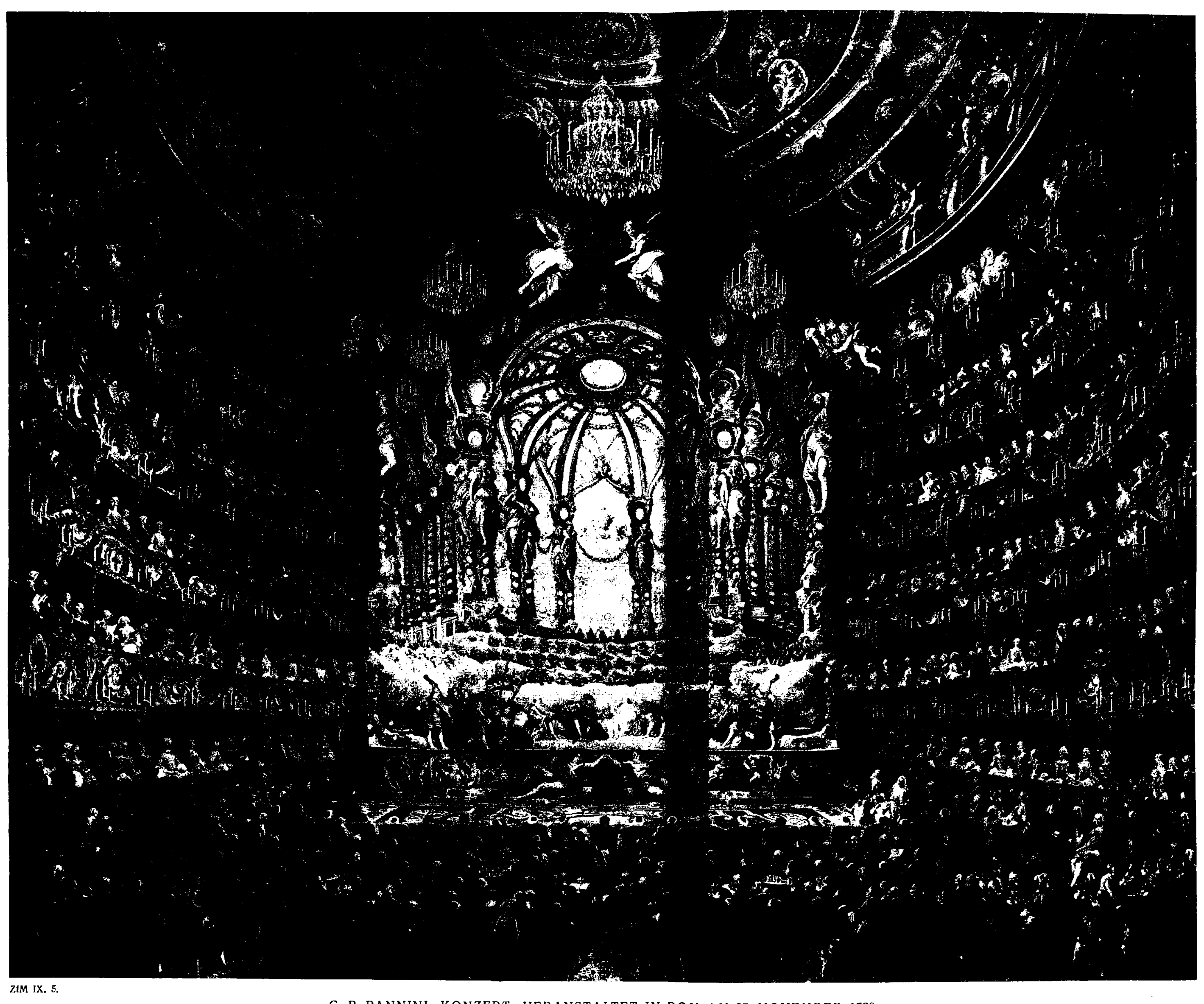
Eine Geburtstagskantate von Pietro Metastasio und Leonardo Vinci

Von

Karl Geiringer, Wien

Die Gemäldesammlung des Pariser Louvre enthält ein musikgeschichtlich überaus interessantes Gemälde[1] des römischen Architekturmalers Giovanni Paolo Pannini (Panini, 1695—1768). Es zeigt das Innere eines prunkvoll ausgestatteten Barocktheaters, in dessen Parterre und Rängen sich ein glänzendes Publikum geistlicher und weltlicher Würdenträger befindet, unter denen viele die Handlung mit dem Textbuch in der Hand verfolgen. Der Blick des Beschauers aber wird vor allem durch die reiche Dekoration der Bühne angezogen, welche die Mitte des Gemäldes einnimmt. In einer hohen Säulenhalle thront hier auf Wolken, mit Kränzen geschmückt — rings um vier sitzende Schauspieler im Zentrum — ein Chor und Massenorchester des Generalbaßzeitalters. Den Vordergrund nehmen die wichtigsten Generalbaßinstrumente ein, welche in zwei Gruppen zu beiden Seiten der Schauspieler symmetrisch aufgestellt sind. Von den beiden, den Sängern zunächst stehenden Cembali sind nur die Klaviaturen sichtbar, während die Kästen der Instrumente durch Wolken verdeckt werden. Der Cembalist der rechten Seite ist in sein Spiel vertieft. Anscheinend führt er den Generalbaß aus. Der der anderen Seite aber greift nur mit der linken Hand in die Tasten, während er mit der rechten das weiter rückwärts erhöht aufgestellte übrige Streich- und Bläserorchester dirigiert. Offensichtlich leitet er vom Cembalo aus das ganze Ensemble. Hinter den Klavierinstrumenten haben die Streichbässe — je ein Cello und zwei Kontrabässe (sollte das dem Zentrum näherstehende Tonwerkzeug nur ein Halbbaß sein?) — Aufstellung genommen. An den beiden Flanken steht je ein Paar Pauken. Die übrigen Orchesterinstrumente sowie der Chor sind auf einem stufenförmig ansteigenden, leicht kreisförmig nach innen geschwungenen Podium untergebracht. Die erste Reihe ist den Fundament-, die zweite, dritte und vierte den Ornament-Instrumenten vorbehalten. Auf der untersten Stufe stehen an den beiden Außenseiten je zwei Fagotte, die den Anschluß an die führenden Generalbaßinstrumente vermitteln. Gegen die Mitte zu schließen sich ihnen je zwei Holzblasinstrumente an — wohl Oboi da Caccia — welche vermutlich die Fagotte in der Oberoktave verstärkten und daher mit den neben ihnen stehenden Bratschen unisono spielten. Die zweite und dritte Stufe nehmen Violinen ein. In ihrer Mitte steht auf erhöhtem Platze der Konzertmeister, dessen Blick, ebenso wie der der übrigen Streicher, dem Cembalodirigenten zugewandt ist. Die oberste Stufe ist den Bläsern vorbehalten. An ihren Flanken stehen — in traditioneller Absonderung von den übrigen Orchesterinstrumenten — die Trompeten. Gegen die Mitte zu folgen diesen die Hörner. Das Zentrum nehmen die Oboen ein, welche dadurch unmittelbar hinter die Violinen zu stehen kommen. An den beiden Flügeln des Orchesters ist der Chor aufgestellt; links

[1] Nr. 1409.



ZfM IX. 5.

G. P. PANNINI, KONZERT, VERANSTALTET IN ROM AM 27. NOVEMBER 1729
ANLÄSSLICH DER GEBURT DES FRANZÖSISCHEN KRONPRINZEN, DES SOHNES LUDWIGS XV.

Frauen, rechts Männer. Noten sind nur in den Händen der männlichen Sänger zu erkennen. Die übrigen Musiker haben sie wohl durch Wolken verborgen vor sich liegen.

Das Gemälde zeigt demnach ein reiches Ensemble von Sängern und Instrumentalisten, wie es im Generalbaßzeitalter und namentlich in Italien nur selten bildlich festgehalten wurde. Für die Richtigkeit der Beobachtung des Malers spricht der Vergleich der Aufstellung dieses Ensembles mit der Gruppierung anderer Massenorchester des Generalbaßzeitalters[1]. Bei größeren Ensembles war es die Regel, daß neben dem Cembalodirigenten noch ein eigener Continuospieler verwendet wurde. Rings um diese beiden Klavieristen gruppierten sich die Baßinstrumente. Die Ornamenttonwerkzeuge wurden von einem besonderen Violindirigenten angeführt, der dem Cembalodirigenten unterstand. Endlich wurden die häufig unisono geführten und daher zusammengehörigen Instrumentengruppen, wie Streichbässe und Fagotte, Violinen und Oboen, Trompeten und Hörner nach Möglichkeit nebeneinander aufgestellt. Alle diese Züge finden wir auch in dem Panninischen Gemälde wieder.

Daneben zeigt das Bild jedoch auch interessante Abweichungen von der üblichen Art der Aufstellung. Auffallend ist es vor allem, daß der Konzertmeister nicht, wie es sonst gebräuchlich ist, in unmittelbarer Nachbarschaft des Cembalodirigenten steht, sondern von diesem ziemlich weit entfernt ist. Ungewöhnlich ist es auch, die Fagotte durch kleinere Holzblasinstrumente zu verstärken. Endlich ist die Trennung der Trompeten von den Pauken, sowie die Absonderung des Chores vom Orchester nur selten anzutreffen. Da das uns zur Verfügung stehende Vergleichsmaterial jedoch noch ziemlich beschränkt ist, vermögen wir nicht zu entscheiden, ob die erwähnten Abweichungen in der Gruppierung des Orchesters und Chors in der damaligen Zeit für Italien typisch waren, oder ob sie nur bei der von Pannini wiedergegebenen Aufführung vorkamen.

Welches nun aber war das Werk, bei dessen Wiedergabe Chor und Orchester auf der Bühne eines Theaters in Wolken saßen und mit Kränzen geschmückt waren, und welches war der Anlaß dieser glänzenden Aufführung?

Das Gemälde Panninis führt den Titel: „Konzert, veranstaltet in Rom am 27. November 1729, anläßlich der Geburt des französischen Kronprinzen, des Sohnes Ludwigs XV.“[2]. Es wurde zugleich mit zwei anderen Bildern Panninis „Besuch des Kardinals von Polignac in S. Pietro in Rom“ und „Vorbereitung zu einem Feste auf der Piazza Navona anläßlich der Geburt des französischen Kronprinzen“ vom Kardinal von Polignac[3] bestellt und gelangte unter der Regierung des Bürgerkönigs Ludwig Philipp in den Besitz des Louvre[4].

---

[1] Vgl. hierzu das bei Schünemann: „Geschichte des Dirigierens“ S. 161ff. mitgeteilte Material.

[2] „Concert, donné à Rome le 27 novembre 1729 à l'occasion de la naissance du Dauphin, fils de Louis XV.“

[3] Melchior de Polignac (1661—1741) war das berühmteste Mitglied einer der ältesten und angesehensten adeligen Familien Frankreichs. Er studierte an der Sorbonne Theologie, betätigte sich jedoch auch als Politiker. 1693 wurde er zum außerordentlichen Gesandten in Polen ernannt, schloß 1710 mit den Holländern den Frieden von Gertruydenberg und 1712 den Frieden von Utrecht. Im gleichen Jahre wurde er vom Papst Clemens XI. zum Kardinal und bald darauf zum „Maître de la chapelle du Roi“ ernannt. Von 1724 bis 1730 weilte er in Rom. Melchior de Polignac war Ehrenmitglied der Académie des Sciences und zählte zu den 40 Mitgliedern der Académie Française. Er war auch ein großer Freund und Förderer der Künste. Als leidenschaftlicher Sammler veranstaltete

Eine zeitgenössische Quelle, der „Mercure de France", bringt in seiner Nummer vom Dezember 1729 einen Bericht über die Festlichkeiten anläßlich der Geburt des Dauphins[1], welcher unter anderem auch wertvolle Angaben über die auf Panninis Bild dargestellte Aufführung enthält. Wir geben im folgenden einen Auszug aus diesem Artikel, wobei wir außer der mit Panninis Bild in engstem Zusammenhang stehenden Schilderung der musikalischen Darbietung auch einige interessante Details bringen, welche ein charakteristisches Bild der Prunkliebe des römischen Barocks liefern:

Bericht über die Festlichkeiten, welche vom Kardinal von Polignac, dem königlichen Gesandten am Hofe Sr. Heiligkeit des Papstes Benedikt XIII. in Rom veranstaltet wurden[2].

Nachdem der Kardinal von Polignac am 13. September dieses Jahres durch einen Spezialkurier die freudige Nachricht von der Geburt Sr. Hoheit des Dauphins erhalten hatte, war es seine erste Sorge, sich ohne weitere Zeremonien in die französische Nationalkirche des hl. Ludwig zu begeben, um Gott für das kostbare Geschenk zu danken, mit dem er Frankreich und ganz Europa erfreut hatte und dann den Papst, das hl. Kollegium, die Minister und den ganzen römischen Hof von der Geburt des Dauphins zu verständigen.

Von Eifer getrieben, den ihm erteilten Vorschriften Folge zu leisten und prunkvolle, des großen Ereignisses würdige Feierlichkeiten zu veranstalten, beschloß er, ein Fest zu geben, dem die ganze Stadt beiwohnen könnte. Deshalb verschob er alle Darbietungen bis nach dem St. Martinstag, zu welcher Zeit die Kardinäle, Prälaten und der Adel vom Land zurückkehren. Dies war ihm umso angenehmer, als er besonders glänzende Festlichkeiten veranstalten wollte und daher mehrere Tage für die Vorbereitungen benötigte . . .

Nun folgt eine Schilderung des in der französischen Nationalkirche des hl. Ludwig am 18. November 1729 in Anwesenheit von 88 Prälaten und des ganzen römischen Adels abgehaltenen feierlichen Te Deums.

---

er in Rom wichtige Ausgrabungen, denen u. a. die Aufdeckung des Landhauses des Marius und Caesars Schloß am Palatin zu verdanken sind. Sein literarisches Hauptwerk war der bedeutende „Anti-Lucrèce" (1747). (Vgl.: „Le Grand Dictionaire . . . de L'Histoire par M. Louis Moreri . . .", Abschnitt Polignac, und „Biographie universelle", Abschnitt Polignac.)

[4] Vgl. Seymour de Ricci: „Description Raisonnée des Peintures du Louvre".

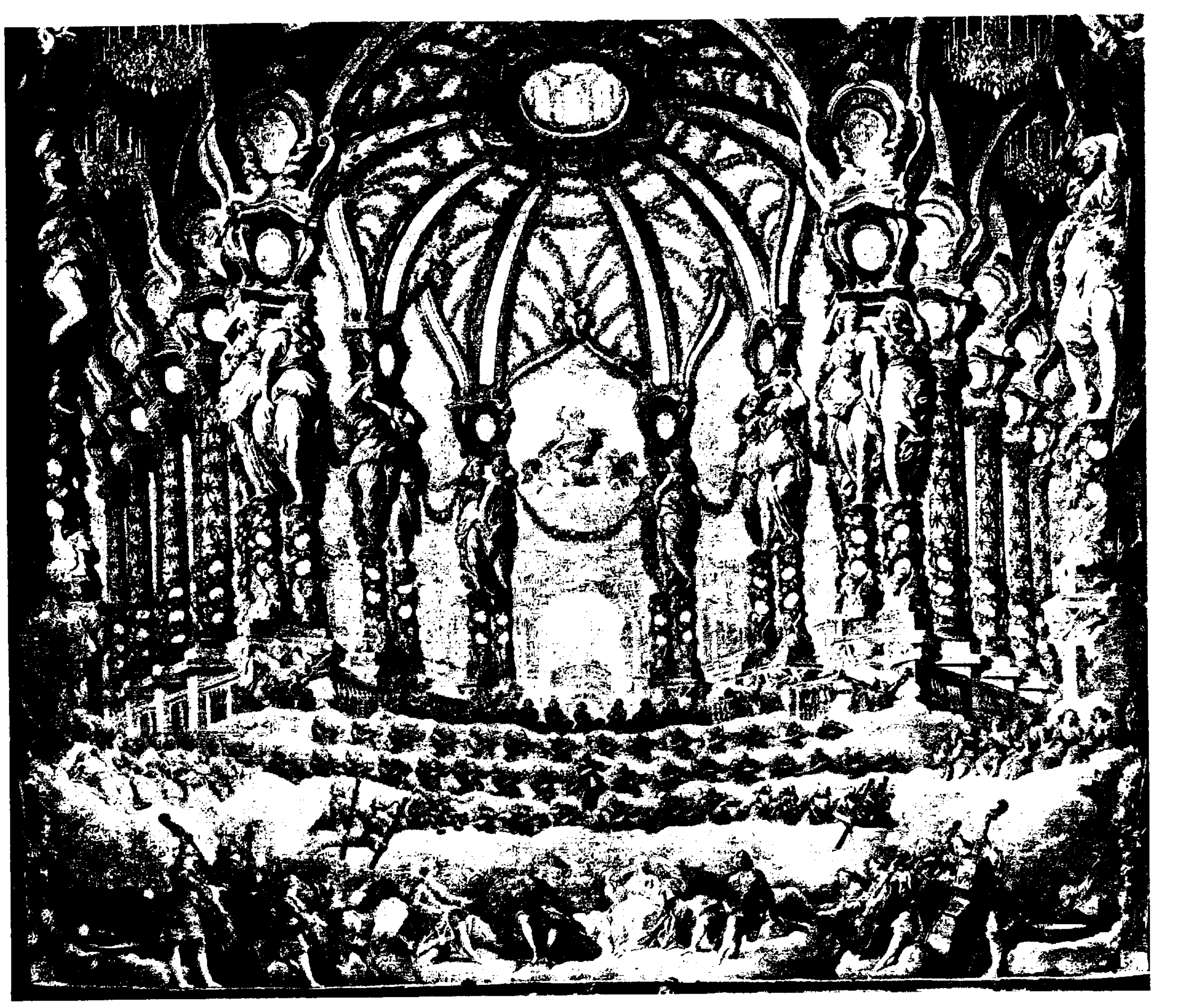
[1] Der französische Kronprinz Ludwig wurde am 4. September 1729 als Sohn Ludwigs XV. und Maria Leszinskas von Polen geboren. Er war überaus fromm und konservativ und ein Feind des ausschweifenden Lebens seines Vaters. Aus seiner (zweiten) Ehe mit Maria Josepha von Sachsen ging Ludwig XVI. hervor. Kronprinz Ludwig starb 1765, um 9 Jahre früher als sein Vater. (Vgl. H. Carré: „Le regne de Louis XV", pag. 136ff.)

[2] Réjouissances faites à Rome, par le Cardinal de Polignac, Ministre du Roi auprès de N.S.P. le Pape Benoît XIII.

Le Cardinal de Polignac ayant reçû le 13. Septembre dernier par un Courrier Extraordinaire, l'heureuse nouvelle de la Naissance de Monseigneur le Dauphin; son premier soin fut d'aller sans aucune ceremonie à l'église Nationale de S. Louis, pour remercier Dieu d'avoir fait à la France & à toute l'Europe, un don si précieux, & d'en donner ensuite part au Pape, au Sacré College, aux Ministres & à toute la Cour Romaine.

Pour se conformer aux ordres qu'il avoit reçûs de faire des Réjouissances éclatantes & veritablement dignes d'un si grand sujet, suivant toute l'étendue de son zele, il jugea qu'il falloit que toute la Ville en pût être témoin, c'est pourquoi il differa ces démonstrations jusqu'après le jour de S. Martin, temps où les Cardinaux, les Prélats & la Noblesse reviennent de la Campagne, d'autant plus que voulant faire quelque chose de brillant, il avoit besoin de plusieurs jours pour en ordonner les préparatifs . . .

. . Sachant combien le Peuple Romain est amateur de Spectacles, & combien il seroit ravi de voir en ce genre tout ensemble un mélange de beautez anciennes & modernes, elle imagina de donner deux courses de chevaux dont elle proposeroit les Prix, avec une Cantate dans la Cour de son Palais, reduite en forme de Théatre, & un grand feu d'artifice dans la Place Navone, en achevant de lui rendre par de nouveaux ornemens, l'ancienne majesté des Cirques de Rome . . .



... Da der Kardinal wußte, daß das römische Volk Schauspiele über alles liebt und begeistert sein würde, ein Gemisch aus antiker und moderner Schönheit zu sehen, beschloß er, zwei Pferderennen mit Preisen abzuhalten, ferner eine Kantate in dem in ein Theater verwandelten Hofe seines Palastes aufzuführen und schließlich ein großes Kunstfeuerwerk auf der Piazza Navona, die durch neuen Schmuck die alte Majestät des römischen Zirkus erhalten sollte, zu veranstalten ...

Es folgt eine Schilderung des ersten Rennens, sowie des Empfanges des aus 19 Kardinälen bestehenden hl. Kollegiums im Palast der Académie de France in Rom.

Vom Rennen begaben sich alle Zuschauer in den Palast des Kardinals, dessen Beleuchtung einen wunderbaren Eindruck machte. Die Fenster waren mit Fackeln aus weißem Wachs und das Gesims mit kunstvoll verteilten Lampions geschmückt ...

Der Hof, dessen Architektur und Proportionen bewunderungswürdig sind, war mit Hilfe zahlreicher Luster, die ihn erleuchteten, und einer Fülle geschmackvoller Ornamente in ein prachtvolles Theater verwandelt. Das Erdgeschoß[1] schmückten kunstvolle Stickereien und eine Menge Wandleuchter, deren jeder mehrere Kerzen trug. Die Fenster des ersten Stockes zierte, sowohl auf der linken, wie auch auf der rechten Seite, karmesinroter, blumendurchwirkter Damast. Darüber hatte man die Wappen des Königs, der Königin und des Dauphins angebracht. Diese Wappenschilder bedeckte ein Baldachin in Form einer Krone, dessen Vorhänge von zwei vergoldeten Amoren getragen wurden. Jeder Pilaster war mit einem in Lapis Lazuli-Farbe bemalten, mit goldenen Lilien und Delphinen geschmückten Stoff bedeckt und durch einen zwölfkerzigen Luster erleuchtet. Die Sockel der Pilaster trugen je zwei Fackeln aus weißem Wachs. Als Bekrönung dienten ihnen vergoldete korinthische Kapitäle. Das Gesims ruhte auf einem Fries aus karmesinrotem, mit Borten besetztem und blumendurchwirktem Sammt. Unter dem Gesims waren die Pilaster des zweiten Stockes, deren Sockel hinter großen Vasen mit den Wappen Sr. Eminenz verborgen waren,

---

De là tout le monde se rendit au Palais de S. E. dont l'illumination au-dehors faisoit un effet admirable, les fenêtres étant éclairées par des flambeaux de cire blanche & les Corniches qui regnent autour, par des Lampions artistement placez ...

La Cour, dont l'Architecture & la régularité sont admirables, ressembloit à un magnifique Théatre, tant par la quantité de Lustres qui l'éclairoient, que par la richesse & le bon gout des ornemens. Le rez-de-chaussée étoit garni de Tapisseries de Haute-Lice, avec quantité de Plaques à Miroirs, qui portoient plusieurs bougies chacune. Toutes les fenêtres du premier étage, tant à droite qu'à gauche étoient ornées de Damas cramoisi en festons, audessus desquels on avoit mis les Armes du Roi, celles de la Reine & de Monseigneur le Daupbin. Chaque Ecusson étoit surmonté d'un Pavillon en forme de Couronne, dont les Rideaux étoient soutenus par deux Amours dorez. Chaque Pilastre étoit garni d'une étoffe peinte en Lapis Lazuli, incrustée de Fleurs de Lys d'or & de Dauphins, & éclairée d'un Lustre de douze bougies. Leurs Piedestaux portoient chacun deux flambeaux de cire blanche. Le haut de ces Pilastres étoit terminé par un Chapiteau Corintien doré. La Corniche étoit posée sur une Frise de Velours cramoisi galonné & frangé d'or. Au-dessous de cette Corniche il y avoit d'autres Pilastres du seconde étage, dont le Piedestal étoit caché par de grands Vases, imitant la Porcelaine, aux Armes de S. E. & garnis chacun d'un Oranger, dont les fruits étoient transparans; à leur côté il y avoit d'autres petits Vases de même matiere, qui contenoient des flammes, & qui rendoient une clarté très-douce. Ces seconds Pilastres étoient couverts d'un Velours cramoisi, galonné d'or, & les fenêtres ornées comme les premieres ...

La principale façade de la Cour étoit occupée par un Théatre porté par des Nuées, où 130. Joüeurs de toutes sortes d'Instrumens étoient rangez, & vétus en Génies, avec des Couronnes de Laurier sur la tête, des Ceintures & Bracelets noirs, garnis de Pierreries. Les six Musiciens representant Jupiter, Apollon, Mars, Astrée, la Paix & la Fortune, étoient chacun habillez comme la Fable représente ces Divinitez & avec leurs attributs, ils étoient tous assis sur des nuages. Les cinq Arcades formoient cinq Perspectives charmantes qui representoient autant de Galleries, au bout desquelles on voyoit dans le lointain les Statues en or des cinq plus grands Rois de France, dont le Dauphin descend en droite ligne; scavoir, Hugues Capet, Philippe Auguste, S. Louis, Henri IV. & Louis Le Grand.

[1] Die in diesem Absatz geschilderten Einzelheiten sind auf Panninis Bild nicht erkennbar.

welche wie Porzellan wirkten und Orangenbäume mit durchsichtigen Früchten enthielten. Neben ihnen standen kleine Vasen aus demselben Material mit Lichtern, die eine sanfte Helligkeit verbreiteten. Die Pilaster im zweiten Stock waren mit rotem Sammt bedeckt, mit goldenen Fransen versehen und die Fenster ebenso wie die des ersten Stockes geschmückt...

Wir bringen nun die Schilderung des auch auf Panninis Gemälde wiedergegebenen Teiles des Theaters, aus der hervorgeht, daß der Maler das zeitliche Hintereinander in ein örtliches Nebeneinander verwandelt hat, indem er auf der Bühne und in einem Teil des Zuschauerraumes die eben stattfindende Vorstellung, in einem andern Teil den Augenblick der Pause darstellt. Überdies hat Pannini sich die künstlerische Freiheit genommen, die malerische Geschlossenheit seines Gemäldes gelegentlich auf Kosten der vollkommen getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit zu steigern.

Die Vorderseite des Hofes wurde durch eine von Wolken getragene Bühne eingenommen, auf der ein Orchester von 130 als Genien gekleideten Spielern der verschiedensten Instrumente aufgestellt war, dessen Teilnehmer Lorbeerkränze auf dem Haupte sowie schwarze, mit Edelsteinen geschmückte Gürtel und Armbänder trugen. Die sechs Musiker, welche Jupiter, Apollo, Mars, Astrea, den Frieden und das Glück darstellten[1], waren so gekleidet, wie die Sage diese Gottheiten schildert und mit den entsprechenden Attributen versehen, und saßen alle auf Wolken. Die fünf Bogengänge[2] eröffneten reizende Durchblicke auf ebensoviele Galerien, an deren Ende man in der Ferne die goldenen Statuen der fünf größten französischen Könige sah, von denen der Dauphin in gerader Linie abstammt, nämlich Hugo Capet, Philipp August, der hl. Ludwig, Heinrich IV. und Ludwig der Große.

Au-dessus du Théatre il y avoit les Armes du Dauphin, couvertes d'une grande Couronne en Baldaquin, dont les Rideaux representoient un Manteau d'argent parsemé de Fleurs de Lys d'or & de Dauphins d'azur, soutenues par deux Amours dorez. Au-dessus du toît, qui se trouvoit caché par des Nuages, on voyoit un Soleil naissant qui conduisoit son Char, tiré par quatre Chevaux & entouré de Rayons que jettoient un très grand éclat. Ils paroissoient refléchis par ces mêmes Nuages, tous resplendissants de lumieres & sembloient entourer le Globe de la Terre, où on lisoit ces mots en Lettres transparantes: In commune bonum ...

La Galerie vis-à-vis le Théatre, & que le Sacré College, les Prélats & la Noblesse occupoient, étoit parée d'un gout qu'il est impossible d'exprimer ...

Au milieu de chaque Arcade pendoit un Lustre de 24. Bougies, outre ceux qui étoient au devant des Pilastres; de sorte que cette grande lumiere jointe à une quantité de Pierrerie dont toutes les Princesses & les Dames qui occupoient les Fenêtres des Appartemens haut & bas étoient parées, rendoit un éclat surprenant.

... Dès que tout le monde fut placé, on tira le rideau qui cachoit la Décoration; chacun batit des mains pour applaudir à un si beau spectacle. La Simphonie commenca, & la Cantate fut executée admirablement. Entre la premiere & la seconde Partie, on distribua une quantité prodigieuse de Rafraîchissemens à tous les Spectateurs ...

Ainsi finit cette journée sans aucun accident ni désordre, malgré la quantité de monde qui se trouvoit à cette Fête, le parterre seul avec le Vestibule contenant environ 3000. personnes; aussi avoit-on pris soin de garnir les avenues du Palais de plusieurs détachemens de Soldats qui faisoient filer tous les Carosses les uns après les autres. Les principales Maisons de la Ville, & plusieurs moins considérables furent aussi illuminées pendant une bonne partie de la nuit ...

La Cantate Italienne, dont il est parlé dans cette Relation, est un fort beau morceau de Poesie, qui pourroit porter un autre titre; car par rapport à la nouvelle forme que l'Auteur a trouvé bon de lui donner, elle est dans le genre Dramatique; au lieu que les Cantates ordinaires sont Epiques; c'est-à-dire, que ce n'est pas ici l'Auteur qui raconte, mais les interlocuteurs qui agissent. Nous avons cru faire plaisir au Public en lui en donnant un Extrait.

Les Acteurs.

Jupiter, Mars, Apollon, Astrée, la Paix, la Fortune. La Scene est sur le Mont Olympe.

[1] Auf Panninis Bild sind nur (von rechts nach links) Mars, Astrea, Jupiter und Apollo wiedergegeben.

[2] Offenbar sind die Bogengänge gemeint, welche sich auf Panninis Bild hinter dem Orchester eröffnen und an deren Eingängen von Karyatiden getragene Säulen stehen.

Über der Bühne war das Wappen des Dauphins angebracht, überdeckt von einem Baldachin in Form einer großen Krone, dessen Vorhänge einen von zwei vergoldeten Amoren getragenen, mit goldenen Lilien und blauen Delphinen übersäten Silbermantel darstellten. Über dem hinter Wolken versteckten Dache sah man eine aufgehende Sonne ihren Wagen lenken [1], welcher von vier Pferden gezogen und von Strahlen umgeben war, die einen hellen Glanz verbreiteten. Diese Strahlen schienen von den in Licht getauchten Wolken zurückgeworfen zu werden und den Erdball zu umgeben [2], auf dem in leuchtenden Buchstaben die Worte zu lesen waren: „In commune bonum“ . . .

Die der Bühne gegenüberliegende Galerie nahmen das hl. Kollegium, die Prälaten und der Adel ein [3]. Dieser Raum war mit einem Geschmack ausgestattet, der sich kaum in Worte fassen läßt. . . .

Abgesehen von den Kerzen, die vor den Pilastern angebracht waren, hing noch in der Mitte jedes Bogenganges ein Luster mit 24 Kerzen. Überwältigend war der Glanz, den diese Fülle des Lichtes, verbunden mit dem Leuchten der Edelsteine ergab, mit denen die an den oberen und unteren Fenstern der Gemächer sitzenden Prinzessinnen und adeligen Damen geschmückt waren. . . .

. . . Sobald alles auf den Plätzen war, zog man den Vorhang auf, der die Dekoration verborgen hatte und alles applaudierte, um dem schönen Schauspiel Lob zu spenden. Die Symphonie begann und die Kantate wurde aufs beste ausgeführt. Zwischen dem ersten und zweiten Teil verteilte man eine große Menge von Erfrischungen an alle Zuschauer [4]. . . . So endete dieser Tag ohne Unordnung oder Unfall, trotz der Menge von Menschen, die dem Fest beigewohnt hatten. Allein im Parterre und den Vorräumen hielten sich an dreitausend Personen auf. Man hatte Vorsorge getroffen, daß die zum Palast führenden Straßen von Soldaten besetzt wurden, welche die Ordnung unter den auffahrenden Wagen aufrecht erhielten. Die schönsten Häuser der Stadt und auch einige weniger bedeutende waren während eines großen Teiles der Nacht illuminiert.

Nun folgt eine Schilderung des am 30. November stattgefundenen zweiten Rennens und des am gleichen Abend abgebrannten Feuerwerks. Am Schlusse des Artikels geht der Berichterstatter ausführlich auf das bei dem Feste aufgeführte Werk ein.

. . . Die italienische Kantate, von der in diesem Zusammenhange die Rede war, ist eine sehr schöne Dichtung. Sie könnte ebensogut auch einen anderen Namen als den Namen Kantate führen, denn infolge der neuen Form, die der Autor ihr gegeben hat, gehört sie der dramatischen Gattung an, während die gewöhnlichen Kantaten episch sind. Das heißt, die Handlung wird nicht vom Autor erzählt, sondern von Schauspielern dargestellt. Wir glauben, unseren Lesern ein Vergnügen zu bereiten, indem wir sie mit dem Inhalt der Dichtung bekannt machen.

Der Bericht des Mercure de France bringt nun eine umständliche Erzählung der Handlung mit zahlreichen Proben der Dichtung, die wir ihrer Weitschweifigkeit wegen nicht wiedergeben. Wir schalten an ihrer Stelle die für unsere weitere Untersuchung notwendige Inhaltsangabe des Werkes ein:

Die Gestalten der Dichtung sind Jupiter, Mars, Apollo, Astrea, der Friede und das Glück. Die Szene spielt auf dem Olymp.

---

1 Abweichend von dieser Schilderung verlegt Pannini den Wagen der Sonne in den mittleren Bogengang.

2 Der Erdball ist auf Panninis Gemälde nicht zu erkennen.

3 Bei Pannini sitzen die geistlichen Würdenträger im Parterre.

4 Auf Panninis Gemälde werden, wie schon weiter oben erwähnt wurde, die Erfrischungen während der Aufführung der Kantate herumgereicht.

Erster Teil: Ein Streit ist unter den Göttern ausgebrochen, denn sie vermögen sich nicht zu einigen, welchem unter ihnen die Erziehung des soeben geborenen Dauphins von Frankreich anvertraut werden soll. Jupiter sucht ihren Streit zu schlichten und fordert sie auf, die Eigenschaften zu nennen, die sie zu dem erstrebten Amte befähigen. Jede der Gottheiten bringt nun ihre Verdienste vor. Jupiter aber vermag eine Entscheidung nicht zu treffen, da er den Eindruck gewinnt, daß alle Bewerber gleich würdig sind. Nun brechen die Götter in leidenschaftliche Drohungen aus, und jeder verkündet das Unheil, das er gewillt ist, dem Prinzen zuzufügen, falls ihm das Lehramt versagt wird. Jupiter erschrickt und sucht den Frieden dadurch wieder herzustellen, daß er die Götter auffordert, anzugeben, in welcher Weise sie den Prinzen heranbilden wollen. Der zweite Teil bringt nun die Darlegung der Erziehungspläne der fünf Gottheiten, welche in Jupiter die Überzeugung wecken, daß keiner der Götter allein zur Unterweisung des königlichen Prinzen genügt. Sie alle sind für die Erziehung des Dauphins notwendig, und so sollen fortan die Götter in Frankreich ihren Wohnsitz aufschlagen, um unter der Führung Jupiters dieses hohe Amt auszuüben.

In dem Berichte des Mercure de France endet die Erzählung der Handlung mit den Worten: „Die Dichtung ist vom Abbé Pietro Metastasio, die Musik von Leonardo Vinci."

Die Kantate, welche in dem Berichte des Mercure de France besprochen wird, finden wir in den Werken des Metastasio[1] unter dem Titel: „La Contesa de' Numi" (Der Streit der Götter). Der Untertitel lautet: Festa teatrale scritta dall' Autore in Roma / l' anno 1729 ad istanza del Cardinale / di Polignac, allora ivi ministro della / corte Cristianissima; e sontuosamente rap- / presentata la prima volta con musica del / Vinci nell' ornatissimo cortile del palaz- / zo di sua Eminenza, per festeggiare la nascita del Real Delfino di Francia.

Der gleiche Text wurde auch von Gluck zur Feier der Geburt des nachmaligen Königs Christian VIII. von Dänemark (geb. 29. Jänner 1749) komponiert. Die erste Aufführung dieser Komposition fand am 9. April 1749 im Schlosse zu Charlottenborg statt[2]. Im Jahre 1787 wurde Metastasios Buch durch Paisiello zum dritten Mal vertont[3].

Die Vincische Komposition der Kantate ist uns durch zwei Manuskript-Partituren[4] überliefert, deren eine sich in Neapel befindet, während die andere im Besitz des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ist[5].

---

[1] Opere / del Sigr. Abate / Pietro Metastasio / Poeta Cesareo / Tomo Nono / In Venezia / Nella Stamperia di Carlo Palese / CIϽIϽCCLXXXI (1781) pag. 1.

[2] Vgl. A. Wotquenne: „Chr. W. Gluck", 1904. Das Autograph befindet sich im Besitze der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin unter dem unrichtigen Namen „Tetide". Auch Eitner (Quellenlexikon) und Riemann (Opernhandbuch) kennen das Werk nur unter dieser Bezeichnung.

[3] Vgl. Riemann: „Opernhandbuch", das Autograph befindet sich in Neapel (vgl. Eitner, Quellenlexikon).

[4] Vgl. Eitner, Quellenlexikon, Bd X, S. 96.

[5] Signatur VI, 27703. Die Partitur besteht aus zwei Halbpergamentbänden in Querformat in der Größe von 27×21 cm, welche je einen Teil der Kantate enthalten. Das Manuskript ist ziemlich flüchtig geschrieben und weist zahlreiche Tintenflecke und Rasuren auf. Interessant ist es, daß bei einer besonders undeutlichen Stelle (Arie der Fortuna im 1. Teil) 4 Noten der ersten Violine mit den Buchstaben „g a h c" überschrieben wurden.

Von einer Benützung des Neapeler Manuskriptes für die Zwecke dieser Arbeit mußten wir zu unserem Bedauern absehen. Wir glaubten jedoch, dies umso eher tun zu dürfen, als die Wiener Handschrift offensichtlich eine getreue Kopie des Originals darstellt. Hierfür spricht, abgesehen von der stilistischen Übereinstimmung des Werkes mit anderen Tondichtungen des Meisters — vor allem mit der nächstfolgenden Oper „Artaserse“ aus dem Jahre 1732 — die Verwendung des ganzen Textes Metastasios, der genau mit dem in den Werken des Dichters abgedruckten Buche übereinstimmt, sowie der Gebrauch aller auf Panninis Gemälde dargestellten Orchesterinstrumente. Auch der Titel der Wiener Partitur:

„La Contesa de Numi / Cantata a sei voci con tutti / Stromenti da Fiato / Cantata In occasione Della Nascita / Del Real Delfino / Musica del Sig. Leonardo Vinci / Poesia del Sig. Pietro Metastasio / L' Anno 17.0“[1]

bestärkt uns in der Vermutung, daß das Manuskript der Gesellschaft der Musikfreunde ein genaues Abbild der Originalkomposition Leonardo Vincis darstellt. Bevor wir uns nun der Frage zuwenden, zu welchem Zwecke diese Abschrift angefertigt wurde, sei die Musik des Werkes einer kurzen Besprechung unterzogen.

Die Kantate ist für sechs Solosänger, Chor und Orchester geschrieben. Die Rolle des Hauptdarstellers, des Jupiter, ebenso wie die des Apollo fällt Sopransängern zu. Astrea und Fortuna werden von Sopranistinnen, Mars von einem Tenor, der Friede von einem Kontraalt gesungen. Das Orchester besteht in der Hauptsache aus den auf dem Panninischen Gemälde dargestellten Instrumenten, deren größter Teil — Bässe, Fagotte, Violen, Violinen, Oboen, Hörner, Trompeten und Pauken — in der Partitur auch ausdrücklich genannt wird. Die Verwendung des Cembalos geht aus der zweimal vorkommenden Bemerkung: „senza cembalo“ hervor[2]. Ferner finden wir in der Arie der Fortuna im zweiten Teil[3] zwei Querflöten und ein „Salterio“ vorgeschrieben. Dieses Stück wirkt durch die Mischung der genannten Tonwerkzeuge mit zwei Hörnern und dem im pizzicato gebrauchten Streichquintett[4] koloristisch besonders reizvoll. Das hier als „Salterio“ bezeichnete Instrument ist im Violinschlüssel notiert und wird zur Ausführung vollkommen geigenmäßiger Passagen herangezogen. Auch Doppelgriffe und einmal sogar ein aus vier Tönen (!) bestehender Akkord werden von ihm verlangt. Der ausgenützte Umfang des Instrumentes ist cis' bis d'''. Es wird stets solistisch geführt und nur von gezupften Streichern begleitet. Ob dieses „Salterio“ wirklich ein Psalterium, d. h. ein gezupftes Hackbrett ist, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden. Ebenso ist es fraglich, ob Vincis Salterio mit dem im selben Jahre in der Licenza von J. G. Reutters „Magnanimità di Alessandro“[5] vorgeschriebenen Instrumente gleichen Namens identisch ist. Die Technik des Salterios der Magnanimità stimmt nicht mit der des Vincischen Ton-

[1] Die Anmerkung „L' Anno 17.0“ wurde von einer anderen Hand mit dunklerer Tinte hinzugefügt. Die dritte Ziffer der Jahreszahl ist völlig unleserlich geschrieben.

[2] Bd. II, S. 1, V und Bd. II, S. 7, V. Die Partitur ist von der Hand des Schreibers von 8 zu 8 Seiten mit arabischen Ziffern fortlaufend paginiert. Wir haben die zwischen je zwei paginierten Seiten freigebliebenen acht Seiten mit römischen Ziffern bezeichnet.

[3] Bd. II, S. 7, V.

[4] Beim System der Bässe steht die Vorschrift: „senza cembalo pizzicando senza fagotto“.

[5] Partitur Nat.-Bibl. Wien Nr. 18015.

werkzeuges überein. Bei Reutter wird das Instrument nicht nur im Violin-, sondern auch im Baßschlüssel notiert und innerhalb des großen Umfanges von D bis e''' zumeist in Dreiklangszerlegungen verwendet.

Die Zweigliederung des Textes der Kantate kommt auch im musikalischen Aufbau zum Ausdruck. Jedem Teile geht eine instrumentale Einleitung voran, während ihn ein Chor beschließt. Die Instrumentaleinleitung des ersten Teiles ist eine französische Ouverture, bestehend aus einem zweiteiligen Grave und einem rauschenden Allegro. Dasselbe Allegro hat Vinci auch als ersten Satz der italienischen Ouverture zu seiner bereits erwähnten Oper „Artaserse"[1] verwendet. Den zweiten Teil der Kantate leitet ein einfaches Menuett mit einem Alternativsatz ein. In den breit ausgesponnenen Schlußchören wird der Text zunächst von den Solisten vorgetragen und erst später vom vollen vierstimmigen Chor übernommen. Besonderen Reiz gewinnt das Finale des ersten Teiles durch die häufig verwendeten und stets ausdrücklich vorgeschriebenen Echowirkungen.

Zwischen den beiden mächtigen Eckpfeilern des einleitenden Instrumentalsatzes und des Schlußchores liegen in jedem Teile sechs große Dacapo-Arien, die den sechs Darstellern Gelegenheit zu solistischer Entfaltung bieten. Jeder dieser Arien gehen längere Secco-Rezitative voran, die sich gelegentlich bei wichtigen Textstellen zu Accompagnato-Rezitativen steigern. Der abstrakte, von Gleichnissen und allgemeinen Betrachtungen erfüllte, undramatische Text bot dem Komponisten bei der Vertonung nur wenig Anregung zur Schaffung charakteristischer Tonbildungen. Die geringen Möglichkeiten des Librettos hat Vinci jedoch — sei es durch musikalische Schilderungen einer Situation oder auch bloß durch tonmalerische Ausdeutungen einzelner Worte — aufs beste ausgenützt. So finden wir in der Arie des Apollo im ersten Teil die Worte „per sempre"[2] durch gedehnte halbe Noten wirkungsvoll geschildert. In der ersten Arie des Friedens[3] werden zunächst außer dem Streichquartett und dem Continuo nur Oboen verwendet. Vor den Worten „bellicoso acciar"[4] aber setzen Trompeten und Hörner ein. Koloristisch interessant ist es, daß bei der Wiederkehr der gleichen Textstelle innerhalb des zweiten Gesangssolos solistisch geführte Fagotte die Trompetenfanfare übernehmen. Voll geistreicher Ausdeutungen des Textes ist das Accompagnato-Rezitativ, welches der Arie des Mars im zweiten Teile vorangeht[5]. Mit einfacher Streicherbesetzung wird der sanfte Schlaf („placidi sonni"):



der Ton der Trompeten („tuono de' cavi bronzi"):



1 Ms. Nat.-Bibl. Wien Nr. 14, 513.
2 Bd. I, S. 13, V.
3 Bd. I, S. 14, IV.
4 Bd. I, S. 13, VI.
5 Bd. II, S. 1, VII.

werden heitere Scherze („scherzi“):



und kriegerische Übungen („battaglie“):



geschildert. Wirkungsvoll ist im Mitteilteile der darauffolgenden Arie die Ausmalung des Erstarrens („et agghiacciar si sente“) durch eine Folge zum Teil verminderter Septimenakkorde.

Dieses Stück ist in Anlehnung an das Textwort „timida“ die einzige Nummer der Komposition, welche in Moll steht; ihre geheimnisvolle Wirkung wird durch die Vorschrift „Sotto Voce“ noch erhöht. In der schon erwähnten Arie der Fortuna mit obligatem Salterio wird die Stille bei dem Worte „chete“ durch eine Generalpause geschildert. Auch das zweite Accompagnato-Rezitativ dieses Teiles, in dem Jupiter sein Urteil kundgibt[1], bringt einige wirkungsvolle Ausdeutungen des Textes. Recht hübsch ist in dieser Nummer die zur Charakterisierung des Glückes („fortuna“) verwendete Tonfigur:



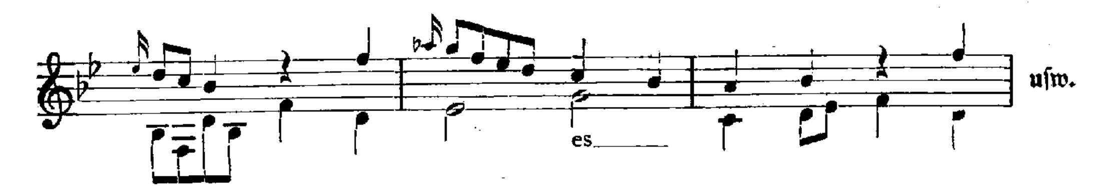
Auch an reizvollen melodischen Einfällen fehlt es dem Werke nicht. Als Beispiel möge das Anfangsthema der Arie der Fortuna im ersten Teile[2]:



und der interessante, imitatorisch angelegte Beginn der Arie der Astrea im zweiten Teil[3]:



1 Bd. II, S. 16, VIII.
2 Bd. I, S. 23, VIII.
3 Bd. II, S. 11, VII.



dienen.

Wir wenden uns nunmehr der letzten Frage unserer Untersuchung zu: Zu welchem Zwecke wurde die Partiturabschrift angefertigt, welche sich heute im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet? Das Manuskript selbst vermag uns darüber erschöpfend Auskunft zu geben.

Zunächst bemerken wir, daß der vom Kopisten eingetragene Text, welcher, wie bereits erwähnt, genau mit dem in den Werken des Metastasio abgedruckten Libretto der Kantate übereinstimmt, nachträglich Abänderungen erfahren hat. Unter einzelne Ausdrücke wurden in einer Schrift, welche von der des Kopisten abweicht, andere Wendungen mit Tinte eingetragen.

Diesem Korrektor aber sind bei der Verbesserung einzelne Worte entgangen, weshalb eine dritte Hand mit Blei noch einige weitere Veränderungen vorgenommen hat. Die Art der Korrekturen, von denen wir im folgenden einige Beispiele geben, vermag ihren Zweck zu erklären:

Tintenkorrekturen:

Unter Giglio (Bd. I, S. 6, I) steht fiore,
" Le Regie sponde (I, 6, I) steht Le nostre sponde,
" germoglio real (I, 10, V) steht germoglio gentil,
" Regio Infante (I, 10, VII) steht Sangue illustre,
" Galliche sponde (I, 10, VII) steht Germane sponde,
" ai Franchi Regi (I, 13, VIII) steht e in questo luogo,
" La tua Gallia o Giove onori (I, 20, IV) steht La Germania o Giove onori,
" del Regnante Luigi (I, 21, IV) steht Dell' Eccelso Signore,
" al Gallico monarco (I, 23, IV und V) steht al Genitor del figlio,
" Monarchi (I, 11, III) steht L'Eroi,
" Regio (I, 11, III) steht Stato,
" Lodovico (II, 14, V und VI) steht Questembergh.

Bleistiftkorrekturen:

Unter della Senna (I, 6, II) steht dal Danubio,
" guerriera (I, 21, VII) steht maniera.

Die angeführten Beispiele zeigen das Bestreben der Korrektoren, die durch die ursprüngliche Bestimmung des Bühnenfestspieles bedingten direkten Anspielungen des Metastasioschen Textes auf Frankreich, den französischen Hof und den französischen König in Bemerkungen umzuwandeln, welche sich auf einen deutschen Fürsten beziehen, dessen engeres Heimatland die Donaugebiete sind. Der Name dieses Adeligen wird ausdrücklich genannt. Der „grande, giusto, e pio Lodovico", von dem Apoll in einem Rezitativ des zweiten Teiles spricht, ist in „Questembergh" umgetauft.

Manche Anspielungen auf Frankreich und seine Herrscher sind allerdings bei beiden

Textrevisionen übergangen worden. So blieb unbeanstandet stehen: „Gigli d'oro" und „Gallici coturni" (Bd. I, S. 10, VIII), „Cigni della Senna" (I, 11, I), „Gallica industria" (I, 14, I), „Degl' invitti Borboni" (I, 21, II), „i Regi figli" (I, 21, III), „Re" (II, 5, VII), „la Gallica Reggia" (II, 20, III und IV). Diese Worte wurden wohl bei der Aufführung von den Sängern selbst nach dem Muster der übrigen Textumwandlungen abgeändert.

Die Aufschlüsse, welche wir aus den nachträglichen Textkorrekturen gewonnen haben, werden ergänzt durch das Verzeichnis der Schauspieler, die bei der Aufführung der Kantate mitgewirkt haben. Es findet sich auf dem Vorsatzblatte der Partitur und lautet:

Giove	Sopr.:	Sig^a^:	Johanna M
Marte	Teno:	Sig:	Mitscha
Astrea	Sop:	Sig:	Elisabet: H:
Pace	Contralto:	Sig:	Antoni K (?):
Apollo	Sopr:	Sig^ra^:	Johana M
Fortuna	Sopr:	Sig^ra^:	Elisab: H:

Daneben steht in stark verblichener Bleistiftschrift:

Elisab: Hawlinen,
Antoni Kratochwil,
Elisabetha Hawlin[1].

Es wurden daher bei der in Frage stehenden Aufführung die vier Sopranrollen von nur zwei Sängerinnen ausgeführt.

Der Name Mitschas ist durch die Forschungen Vladimir Helferts[2] bekannt. Franz Mitscha (1694—1744) war, wie er sich selbst nannte: „Kammer Diener und Music Directore"[3] des Grafen Johann Adam Questenberg. Als Tenorist wirkte er regelmäßig bei den Questenbergschen Opernaufführungen mit. Sein Herr, Graf Johann Adam Questenberg (1678—1752), der Enkel des durch Schillers Wallenstein bekannten kaiserlichen Kommissärs, war ein besonderer Freund und Gönner der schönen Künste und hat wesentlich zu ihrer Förderung in Mähren beigetragen[4]. Vor allem liebte er die Musik, die er auch selbst ausübte[5]. In den Jahren 1706—11 unterhielt er eine Kapelle in seinem Wiener Palais in der Johannesgasse. Gleichzeitig ließ er das alte Schloß seiner Herrschaft Jaroměřice in der Nähe von Olmütz in Mähren im barocken Stil umbauen. Bei dieser Gelegenheit erhielt das Schloß auch ein Theater, in dem seit dem Jahre 1722 regelmäßig Komödien und Opern aufgeführt wurden, obwohl der Umbau erst im Jahre 1737 beendigt war. Nach urkundlicher Überlieferung

---

[1] Unter dem Namen Elisabetha Hawlin stehen noch einige sehr stark verwischte und unleserliche Buchstaben.

[2] Vgl. „Hudební barok na českých zámcích. (Musik-Barok auf böhmischen Schlössern), Prag 1916, und „Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform", AfM 1925, Heft 1. Da mir das vergriffene Werk „Hudební barok" nicht erreichbar war, erteilte mir Herr Prof. Helfert in liebenswürdigster Weise schriftlich über die in Betracht kommenden Fragen Auskunft.

[3] Auf dem Titel der von ihm komponierten Kantate „Abgesungene Betrachtungen über etwelche Geheimnüssen des büttern Leyden und Sterbens Jesu Khristi 11/4 1727" Ms. Nat.-Bibl. Wien Nr. 18145.

[4] Vgl. Wurzbach: „Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich", Bd. 24, S. 147 ff.

[5] Auf dem Porträt von E. Heckenauer ist er mit einer Laute in der Hand dargestellt.

stand Graf Questenberg seit dem Jahre 1728 in reger Verbindung mit Italien, vor allem mit Neapel, Venedig, Parma und auch Rom. Er ließ sich neue Opern aus Italien nach Jaroměřice kommen[1].

Auch die „Contesa de' Numi" dürfte Graf Questenberg aus Italien erhalten und in Jaroměřice oder vielleicht auch in Wien zur Aufführung gebracht haben. Der Vergleich des Personenverzeichnisses der Wiener Partitur der Vincischen Kantate mit dem Personenverzeichnis einer dramatischen Komposition Mitschas läßt dies als nahezu sicher erscheinen.

Die Wiener National-Bibliothek enthält das Manuskript einer Partitur:

> L'Origine di Jaromeriz in Moravia. Drama per musica Fatto produrre a perpetua memoria di detta cità da Sua Eccelenza, il signor Giovanni Adamo Conte di Questemberg. La poesia e di Nicodemo Blinoni, [la] Musica è del Signor Francesco Mitscha Patrizio e Maestro di Capella di Jaromeritz. Anno XXX (1730).

Unter den Mitwirkenden finden wir:

Guateno: . . . . Francesco Mitscha . . . . Tenore,
Fridengildo: . . . Antonio Kratochwil . . . Tenore,
Draomira: . . . Signora Hawlin . . . . . Soprano.

Drei der in der Wiener Partitur der „Contesa de Numi" genannten Schauspieler wirkten daher auch in einer für den Grafen Questenberg zur Verherrlichung der Geschichte seines Jaroměřizer Schlosses bestimmten Komposition mit. Nur Johanna M., der in der Vincischen Kantate die Rolle des Jupiter und des Apolls zufiel, ist unter den Mitwirkenden des „musicalischen Dramas" nicht genannt. Doch auch sie dürfte Sängerin der gräflichen Kapelle gewesen sein, da sie jedenfalls mit der 1715 geborenen Sopranistin Marie Johanna Mitscha[2], der Nichte Franz Mitschas, identisch ist.

Auch der Zeitpunkt der Aufführung der Kantate „La Contesa de' Numi" am Hofe des Grafen Questenberg kann mit einiger Sicherheit festgestellt werden. Der Sänger des Friedens, der Tenorist Antonio Kratochwil, war während der Jahre 1728 bis 1738 in der gräflichen Kapelle tätig[2]. Bedenkt man nun, wie kurz im allgemeinen die Lebensdauer von Gelegenheitskompositionen im Barockzeitalter war und vergegenwärtigt sich weiters, daß die auf dem Titelblatte der Wiener Partitur eingetragene Jahreszahl 17.0 lautet (die dritte Ziffer ist unleserlich, vgl. S. 8), so ergibt sich, daß die Vincische Kantate im Jahre 1730, ein Jahr nach ihrer Uraufführung in Rom, am Hofe des Grafen Questenberg zur Darstellung gelangt ist. Ihre Aufführung hat daher im gleichen Jahre stattgefunden wie die des musikalischen Dramas „L'Origine di Jaromeriz".

Die Vermutung würde nun naheliegen, daß die Geburtstagskantate Metastasios auch im Hause des Grafen Questenberg zur Feier der Geburt eines Sohnes verwendet wurde. Die Geburtsdaten der Kinder des Grafen Questenberg lassen jedoch diese Annahme als hinfällig erscheinen. Graf Johann Adam Questenbergs einziger Sohn

---

1 Die Angaben über den Umbau des Schlosses und die Musikpflege am Hofe des Grafen nach schriftlicher Mitteilung Prof. Helferts.

2 Nach schriftlicher Mitteilung Prof. Helferts.

Karl Adam wurde 1711 geboren und starb schon 1714. Außerdem hatte der Graf drei Töchter, welche in den Jahren 1712, 1715 und 1717 geboren wurden. Die Aufführung der Kantate „La Contesa de' Numi" im Jahre 1730 dürfte daher zu keinem bestimmten Anlasse stattgefunden haben. Es spricht ebenso für die Kunstfreudigkeit wie für die Prunkliebe des Grafen, daß er ohne besondere äußere Ursache das Werk aus Italien kommen ließ und die auf den König von Frankreich gemünzten Schmeicheleien mit heiterer Selbstverständlichkeit auf seine eigene Person übertrug.

Fassen wir nunmehr die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen:

Auf die Nachricht von der Geburt des französischen Kronprinzen, des Sohnes Ludwigs XV., veranstaltete der französische Gesandte am päpstlichen Hofe, Kardinal Melchior von Polignac, im November des Jahres 1729 in Rom glänzende Festlichkeiten, in deren Verlaufe auch ein musikalisches Bühnenfestspiel zur Aufführung gelangte, dessen Text die Erziehung des jungen Prinzen zum Gegenstand hatte. Mit der Abfassung des Librettos wurde Metastasio, mit der Komposition Leonardo Vinci betraut. Die Aufführung fand in dem zu diesem Zwecke prunkvoll hergerichteten Hofe des Palastes der französischen Gesandtschaft statt. Zwei Darstellungen verschiedener Art haben diese Feier der Nachwelt überliefert. Der Kardinal von Polignac beauftragte den römischen Architekturmaler G. B. Pannini, das glänzende Bild der Aufführung in einem Gemälde festzuhalten, und die französische Staatszeitung, der Mercure de France, brachte eine Schilderung der römischen Feierlichkeiten und bei dieser Gelegenheit auch eine genaue Inhaltsangabe der Dichtung Metastasios. Auch das Bühnenfestspiel selbst geriet nach der Aufführung, für die es bestimmt war, nicht in Vergessenheit. Im Jahre 1730 brachte ein österreichischer Graf das Werk in seinem Schlosse zur Aufführung, und noch mehrere Jahrzehnte später wurde der Text Metastasios keinen geringeren als Gluck und Paisiello zur Vertonung übergeben.

Das „Als Ob" in der Musik

Eine Bitte um Ergänzung

von

Ludwig Volkmann, Leipzig

Als ich in Heft 4 dieser Zeitschrift den Aufsatz von Fritz Heinrich „Vom musikalischen Als Ob" bemerkte, hoffte ich einen lange gehegten Wunsch darin erfüllt zu sehen; den Wunsch nämlich, daß die auf anderen Gebieten des geistigen und künstlerischen Lebens so fruchtbare Betrachtungsweise im Sinne H. Vaihingers einmal auf die Ästhetik der Musik angewendet werden möchte, so wie ich selbst sie früher auf die bildende Kunst angewandt habe[1]. Leider fand ich meine Erwartung jedoch nur zu einem Teil bestätigt, insofern der Herr Verfasser eben nur Teile, nicht das Ganze des Problems ins Auge gefaßt hat, und so sehe ich mich veranlaßt, eine Ergänzung seiner Ausführungen — nicht etwa selbst zu geben, da ich hierfür nicht zuständig wäre —, wohl aber anzuregen, wobei ich allerdings auf einige Gesichtspunkte hinweisen darf, von denen aus m. E. weiterhin mit Erfolg an die Frage herangetreten werden könnte. —

Wer sich heute irgendwie ernsthaft mit der Als Ob-Betrachtung, gleichviel welches Ideenkreises, befaßt, kommt um eine Auseinandersetzung mit Vaihingers großem Werk und dessen grundlegendem Begriff der Fiktionen nicht herum, die bewußt falsche oder doch logisch neutrale Vorstellungen sind, die dennoch auf einem „Umwege" zu wertvollen Ergebnissen führen und dadurch ihre Rechtfertigung finden. Weder dieser Begriff, noch Vaihingers Name sind jedoch in dem Heinrichschen Aufsatz genannt, vielmehr wird lediglich von dem viel engeren und äußerlicheren Begriff der Illusion gesprochen[2], etwa im Sinne von Konrad Langes „Wesen der Kunst"; und wenn es auch sehr erfreulich ist, daß der Herr Verfasser das künstlerisch Unzulängliche dieses Begriffes, seine einseitige Geltung für Tonmalerei und Programm-Musik, richtig erkennt, so liegt doch ein gewisser Trugschluß darin, daß er nun das „Als Ob" in der Musik deshalb geringer bewertet, anstatt nach seiner wahren und tiefen Anwendung zu forschen. So setzt er die Sonde der Als Ob-Betrachtung an einem Zweig an, statt an der Wurzel, und seine Folgerungen bleiben über dem Boden, statt in die Tiefe zu dringen. —

Ein weiterer methodischer Fehler scheint mir darin zu liegen, daß durchweg vom Aufnehmenden, und zwar vom „Nachschaffenden" (Ausübenden) ausgegangen wird, anstatt vom Schaffenden, wie ich dies für das Gebiet der bildenden Kunst grundsätzlich gefordert habe. Denn so aufschlußreich dieses Nachschaffen, möglichst am Klavier, auch für die Wirkung des musikalischen Kunstwerkes sein kann, so ist es

[1] Das Kunstwerk als wertvolle Fiktion. Ein Beitrag zur Ästhetik des „Als Ob". Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XVI, Heft 1, und Die Bedeutung der Fiktion im künstlerischen Schaffen und Genießen. Annalen der Philosophie, Bd. III, Heft 4. (Vortrag auf der Als Ob-Konferenz in Halle, Pfingsten 1922.)

[2] In dem früheren Aufsatz „Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Symbol" wird allerdings einmal das Wort Fiktion gebraucht, dort aber gerade in der ganz falschen Bedeutung einer (realistischen) Illusion!

doch zweifellos etwas Sekundäres gegenüber dem Schaffen selbst, das als das Primäre unbedingt an den Anfang jeder ästhetischen Untersuchung gestellt werden muß. Und wenn wir das in gleicher Weise wie für die bildende Kunst auch für die Musik folgerichtig durchführen, wie ich es in meinen oben zitierten Aufsätzen nur andeuten konnte, so gewinnt auch das „Als Ob" in der Musik von vornherein eine ganz andere Bedeutung und anderen Wert. — Freilich müssen wir zu diesem Zwecke den Begriff der „Wirklichkeit des Harmonischen", der „Objektivitäten" der Musik, wie sie Heinrich auffaßt, etwas näher untersuchen, und zwar gerade vom Standpunkte des Schaffenden aus, und die Frage stellen, ob hierbei wirklich keinerlei „Als Ob" zugrunde liegt. Heißt es doch in dem Abschnitt über den Kunstschein in der Musik ganz richtig: „Wir geraten unter der Macht der musikalischen Gegenständlichkeit in eine allgemeine Kunstillusion[1], mit anderen Worten: wir unterliegen der Wirkung des allgemeinen ästhetischen Scheins, der dem Tonwerk wie allen Kunstwerken anhaftet." Sollen wir uns, wie der Herr Verfasser, hierbei einfach beruhigen, diesen allgemeinen ästhetischen Schein als etwas Gegebenes hinnehmen, und die naheliegende Frage übersehen, wo denn nun die Grundlagen dieses ästhetischen Scheines liegen — jene Frage, die uns ganz von selbst wiederum auf den Schaffenden hinweist? Und weiter: Prof. Heinrich führt als die „vorliegenden Objektivitäten" der Musik ausdrücklich „systematisierte Töne, Harmonien in zeitlichem Ablauf und gegliedertem Aufbau" usw. an. Ja, erheischt denn nicht etwas Systematisiertes zunächst einmal einen Systematisierenden, etwas Gegliedertes einen gliedernden Geist, und lohnt es sich nicht, dessen Funktionen im Sinne des Schaffenden vor allem nachzugehen? Tun wir dies, so erkennen wir alsbald, daß es auch nicht zutreffend ist, daß die Musik — im Gegensatz zu der bildenden Kunst — keine Entstofflichung ihres Rohmaterials vornehme. In Wirklichkeit ist es doch ein sehr weiter Weg vom bloßen Schall oder Geräusch der Natur zum reinen Ton oder gar zur geordneten und harmonisierten Tonreihe, und ich verweise hierfür nur etwa auf den Abschnitt III (Auswahl und Verwendung des Tonmaterials) in Guido Adlers „Stil in der Musik", wo es sehr treffend heißt: „Der Tonstoff ... wird für künstlerische Zwecke präpariert. Das tonlich-rhythmische Rohmaterial ist unbegrenzt, das Material der Tonkunst beschränkt und fixiert. Das Tonmaterial wird für die Kunst verwendbar, wenn es meßbar ist ... Die Musik mußte sich, wie Helmholtz sagt, das Material, in dem sie ihre Werke schafft, selbst künstlerisch auswählen und gestalten." — Und hier nun, bei diesem Auswählen und Gestalten durch den Schaffenden, liegt auch der Punkt, an dem logischer Weise bereits die Frage nach dem „Als Ob" einzusetzen hat, oder, besser gesagt, sich geradezu aufdrängt; ich kann dabei wörtlich von dem ausgehen, was ich früher hierzu an anderen Stellen ausgeführt habe. —

„Der Künstler nämlich, sei er nun Maler, Bildhauer oder Baumeister, Dichter oder Musiker, verwendet die ihm unmittelbar oder in der Erinnerung und Vorstellung gegebenen Sinneseindrücke, die jeweilig für sein Kunstgebiet in Betracht kommen, durchaus subjektiv und einseitig, ja an objektiver „Richtigkeit" gemessen geradezu falsch, und er ist sich dessen auch in den meisten Fällen bewußt. So fingiert der Maler, „als ob" es eine gesetzmäßige Einheit in der regellosen Mannigfaltigkeit der sichtbaren Erscheinungen gäbe, als ob bestimmte Harmonien der Farben oder Wir-

[1] Dieser Begriff ist von Joh. Volkelt übernommen.

kungen des Lichtes einheitlich die Welt der Sichtbarkeit beherrschten, als ob ein Bild sich nach bestimmten, selbstverständlichen Kompositionsregeln aufbaue; der Bildhauer betrachtet die Formen der Dinge, „als ob" es klar begrenzende, deutliche Umrisse und Flächen, bestimmte Proportionen der Körper, eine verdeutlichende Ausbreitung aller Gestalt innerhalb einer reliefartig angeordneten Hauptansicht gäbe u. dgl. m.; der Musiker hört aus der Unendlichkeit der Töne bestimmte Harmonien und Melodien heraus, als ob gerade diese die vorherrschenden oder einzig denkbaren seien und bestimmten Empfindungsgehalten den restlosen Ausdruck gäben; der Baumeister schneidet selbstherrlich ein Stück Raum aus dem All heraus, als ob es den Raum an sich bedeute, und gestaltet es dann, als ob es von rhythmischer Gliederung belebt, von inneren, latenten Kräften der Baumassen tektonisch beseelt sei; der Dichter nimmt ein Stück lebendiges Geschehen oder inneres Erleben und schaltet damit, als ob das gesamte menschliche Leben und Empfinden von starken großen Gesetzmäßigkeiten beherrscht würde, ja er behandelt in der gebundenen Rede sogar das Material der Sprache selbst, als ob es sich freiwillig zu Rhythmus und Harmonie füge, ähnlich wie dies der Maler, der Musiker oder der Baumeister sinngemäß mit ihren Materialien tun. Das alles sind bekannte und selbstverständliche Tatsachen, die in ihrer Gesamtheit an sich nicht viel anderes darstellen, als Emile Zolas berühmte Definition des Kunstwerkes als „ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament". Aber indem wir eben hierin den Begriff der Fiktion in dem von uns festgestellten Sinne wiederfinden, kommen wir doch wohl ein gutes Stück über die Formel des großen Theoretikers des Naturalismus hinaus. Denn wir erkennen nicht nur, daß hier der Künstler ganz in der gleichen Weise einen durchaus subjektiven, willkürlichen, fiktiven Maßstab an die gegebenen Sinneseindrücke anlegt, wie es etwa der Mathematiker tut, der Maße für Raum und Zeit fingiert, oder der Physiker, der mit dem Begriff des Atoms, der Geograph, der mit dem Meridian von Ferro rechnet, sondern wir verstehen zugleich, daß er ebenso wie jene durch die bewußte Abweichung von der Richtigkeit zu praktischen Resultaten von hohem Wert gelangt, daß er damit eine vollgültige — künstlerische — Wahrheit erzielt, und für sich und andere, denen er seine Auffassung — wir nennen sie auch seinen Stil — übermittelt, eine geklärtere, einheitlichere und tiefere Vorstellungswelt schafft, durch welche die Abweichung ihre Rechtfertigung findet." —

Es liegt auf der Hand, daß wir die Musik, und zwar durchaus auch die „absolute" Musik, von der selbstverständlich immer ausgegangen werden muß, in diesem tieferen Sinne allerdings als Ausdruck zu betrachten haben, aber nicht in realistischer Bedeutung des Wortes, sondern in jener metaphysischen Beziehung, die Heinrich gegen den Schluß seines Aufsatzes wohl ahnt, aber nicht voll erkennt und würdigt, eben weil sie sich nicht dem logischen Denken direkt erschließt, sondern nur auf dem Umwege der „Als Ob"-Betrachtung zugänglich ist. Es ist ein bloßes Spiel mit Worten, wenn er diesem tiefsten künstlerischen Wesen der Musik den „echten musikästhetischen Wert" absprechen und ihn bestenfalls als ein philosophisches Nachwort zur Musikästhetik gelten lassen will. Die Musik stellt sich vielmehr gerade dadurch in den gleichen Rang mit den anderen Künsten und mit der Wissenschaft, insofern auch sie im letzten Grunde dem Erkenntnistriebe entspringt. Ist doch alle Kunst keineswegs nur die Erweckung eines angenehmen Scheines oder die Verkörperung eines Ideals oder des auch von Heinrich als gegeben unterstellten sogenannten „Schönen"; und wenn die Wissenschaft dem

menschlichen Erkenntnisdrange dadurch Klärung und Beruhigung zu bieten vermag, daß sie das Mannigfaltige, Vereinzelte und darum Erklärungsbedürftige auf ein Allgemeines, Einfaches und Gesetzmäßiges zurückführt, so darf wohl ohne weiteres das Gleiche von der Kunst gesagt werden. Auch der bildende Künstler, der Dichter, der Musiker klärt ja, ebensogut wie der Gelehrte, unser Vorstellungsverhältnis zu der uns umgebenden Welt und zu den auf uns wirkenden Eindrücken, nur daß er uns sinnliche Erkenntnis bietet, während die Wissenschaft unsere begriffliche Erkenntnis erweitert. Schopenhauer beginnt daher sein Kapitel über das innere Wesen der Kunst mit den Worten: „Nicht bloß die Philosophie, sondern auch die schönen Künste arbeiten im Grunde darauf hin, das Problem des Daseins zu lösen“, und so ist ihm jedes echte Kunstwerk ein Ausdruck mehr vom Wesen des Lebens und Daseins, eine Antwort mehr auf die Frage: „Was ist das Leben?“ So sind Wissenschaft und Kunst letzten Grundes eins in dem Endziele der Klärung unserer Vorstellungswelt, wenn auch auf verschiedenen Gebieten und auf verschiedenen Wegen. Ich habe dies schon früher so zu formulieren versucht, daß wir Ernst Machs Definition der Wissenschaft als eine „Ökonomie des Denkens“ recht wohl auf das Wesen der Kunst übertragen dürfen, indem wir die Kunst analog eine „Ökonomie des Schauens“ (des Hörens, des inneren Erlebens usw.) nennen. Mit feinen Worten habe ich diese Auffassung neuerlich bei einem heute viel genannten liebenswerten Künstler bestätigt gefunden, bei Wilhelm von Kügelgen, dem Verfasser der Jugenderinnerungen eines alten Mannes, der in seinen Drei Vorlesungen über Kunst (Bremen 1842, Neuausgabe Leipzig 1902) über Kunst und Wissenschaft sagt: „Denn es ist die Kunst, bevor sie bildet, des Erkennens fähig, ebenso wie die Wissenschaft der Darlegung des Erkannten. ... Aber gerade aus diesem Grunde danken auch Kunst und Wissenschaft ihren Ursprung eben dem Mangel, welchem sie abhelfen sollen, indem sie sich zunächst aus dem Konflikt entwickeln, in welchen die innere, nach Einheit, Ordnung und Zweckmäßigkeit strebende Natur des Menschen mit der anscheinenden Vielheit, Unordnung und Zwecklosigkeit der äußeren Natur geraten muß“ ... Mit aller Schärfe müssen wir hier den Irrtum einer einseitig wissenschaftlichen und dabei unkünstlerischen Zeit bekämpfen, als sei die begriffliche Erkenntnis, das, was sich in Worte fassen läßt, die einzige oder auch nur die wertvollste Form der Auseinandersetzung mit der Welt; vielmehr kann man in gewissem Sinne recht wohl sagen, daß der Künstler „mit Auge, Ohr oder Seele“, „in Formen und Farben, in Tönen, Harmonien und Rhythmen, in Empfindungen und inneren Erlebnissen denkt“, und der praktische Zweck und Wert des Kunstschaffens besteht darin, daß es dem Menschen ermöglicht, sich leichter und sicherer in der Wirklichkeit zu orientieren, und daß es ihm dadurch eine beglückende und befreiende Klärung und Bereicherung der Vorstellungswelt bietet. Dabei liegt wiederum jeweils die „isolierende Fiktion“ zugrunde, als ob sich das Wesen der Dinge nur mit den betreffenden Sinnen allein restlos ausschöpfen ließe, als ob man tatsächlich „ganz Auge“ oder „ganz Ohr“ sein könne, wie der bedeutungsvolle Sprachgebrauch lautet. — Freilich muß hier sogleich das so häufige grobe Mißverständnis ausgeschaltet werden, dem auch neuere Kunsttheorien nicht entgangen sind und das gerade F. Heinrich mit Recht bekämpft, als handle es sich dabei um eine quantitative Bereicherung der Vorstellungswelt mittels bloßer Illusion oder Assoziation. Wir brauchen uns nur klarzumachen, daß dieser Zweck durch jede rein sachliche, ja

sogar mechanische Wiedergabe, wie Photographie und Phonograph, ebensogut oder besser erzielt werden kann, um ohne weiteres einzusehen, daß das Wesen der Kunst nicht hierin, sondern nur in einer qualitativen Bereicherung oder Vertiefung liegen kann. Wie es, nach Vaihinger, dem Denken mit Hilfe seiner kunstvollen Operationen und auf Umwegen gelingt, das Sein einzuholen und sogar den Fluß des Geschehens zu überholen, so erreicht, ja „überholt" auch das Kunstwerk auf seinen von der Wirklichkeit abweichenden Wegen die Natur und schafft der Vorstellungswelt dadurch Bereicherung, Klärung und Vertiefung. Darin aber erkennen wir immer wieder deutlich das Wesen einer praktischen Fiktion, insofern eben durch Abweichen von der Wirklichkeit, durch eine bewußt falsche Vorstellung, durch ein „Als Ob" ein wertvolles, bereicherndes Ergebnis erzielt wird. Nur aus solcher Auffassung heraus können wir die Kunst als eine Form und Inhalt verschmelzende Offenbarung begreifen, nur aus ihr das herrliche Geschenk ganz würdigen, das ein großes Kunstwerk — sei es nun ein bildendes oder ein musikalisches — für die Menschheit bedeutet, so nur es recht verstehen, wie man in vergangenen, echt künstlerisch empfindenden Zeiten wohl sagen konnte, daß der Künstler „die Gottheit geschaut" oder der „Sphärenmusik gelauscht" haben müsse, weil er eben aus seinem Eigensten uns Gesetze und Zusammenhänge enthüllt, die unsere Sinne allein nicht zu entdecken vermögen. Es mindert nichts an dem unschätzbaren Wert dieser Geschenke, daß wir in ihnen tatsächlich Fiktionen, „nur" ein Als Ob erblicken müssen. Denn ganz gewiß ist, wie beim geistigen Erfassen der Welt, so auch beim künstlerischen Erfassen, alle „Erkenntnis" schließlich nur subjektive Verarbeitung durch die Psyche, und somit bringt auch alles jenes Ordnen und Klären, Einteilen, Auswählen oder Zusammenfassen, das der Schaffende vornimmt, nicht ein theoretisches Erkennen oder Begreifen hervor, sondern „nur" die Fiktion, den süßen Wahn des Begreifens, an dem die nach Erkenntnis strebende Psyche so tiefe Lust hat. Die Kunst, auch die Musik, kann eine eigentliche, logisch beweisende Erklärung der Wirklichkeit ebensowenig geben, wie die philosophischen Weltsysteme, und doch behält sie ihren unvergänglichen tatsächlichen Wert durch ihre Fähigkeit, die Empfindungsmassen mit ihren Mitteln und auf ihrem Gebiet zu ordnen und dadurch die wohltätige Fiktion des Begreifens und Erklärens herbeizuführen. —

Und damit erst gelangen wir vom Kunstschaffen zum Kunstgenuß des Aufnehmenden, den F. Heinrich fälschlich an den Anfang seiner Ausführungen stellt. „Ästhetischer Genuß entsteht, wenn eine verborgene Gesetzmäßigkeit fühlbar wird", sagt Walther Rathenau einmal sehr fein in seinen geistvollen „Impressionen", und in diesem schon von Goethe vorgebildeten Satze[1] tritt mein Gegensatz zu Heinrichs Auffassung besonders scharf zutage, der seinerseits einmal schreibt: „Darauf, daß unser Fühlen hier eine scheinlose Naturgesetzlichkeit erfaßt, ruht der unvergleichliche Selbstwert der Harmonie". Es liegt aber auch hier ein „Schein" zugrunde, denn diese „verborgene" Naturgesetzlichkeit beruht eben auf dem — richtig verstandenen — „Als Ob" des Schaffenden, dessen klarere und reichere Vorstellung der Nachschaffende oder nur Genießende sich einfühlend zu eigen macht, „als ob" er selbst schaffender Künstler wäre und die „verborgene" oder „geheime" Gesetzlichkeit selbsttätig erfaßt hätte. Deshalb ist es auch ungenau, wenn Heinrich sagt, der Nach-

[1] Maximen und Reflexionen: „Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben."

schaffende oder der Hörer könnte niemals den Schaffensvorgang in seinem Gehirn sozusagen rückwärts vollziehen, vom klingenden Phänomen bis zu den seelischen Antrieben und letzten Ursachen; gewiß, auf direktem oder logischem Wege kann er das nicht, aber der Umweg des „Als Ob" ermöglicht ihm doch, nach seiner Fähigkeit an der bereichernden und beglückenden Fiktion des Schaffenden innerlich teilzunehmen. Aus dem gleichen Grunde ist es unzureichend, wenn der Verfasser die übertriebene Bewertung des Programmatischen in der Musik darauf zurückführt, daß man nicht aufhöre, sich in dem Irrtum und der Selbsttäuschung wohlzufühlen, es könnten Gedanken und Eindrücke unvermittelt in Tönen Gestalt gewinnen. Den schärfsten Gegensatz hierzu bietet wohl Schopenhauer (Welt als Wille und Vorstellung, Bd. II, § 52), der in der Musik das tiefste Innere unseres Wesens zur Sprache gebracht findet und sie als „Nachbild eines Vorbildes, welches selbst nie vorgestellt werden kann", ja geradezu als Abbild des Willens selbst angesehen haben will. Ich brauche kaum zu bemerken, daß auch hier der Begriff des „Als Ob" lösend und vermittelnd eintritt, wiederum nicht im Sinne einer plumpen realistischen Illusion, sondern als wertvolle künstlerische Fiktion, als ob die Empfindungen des Schaffenden unmittelbar in Tönen — und nur in Tönen — Gestalt gewönnen! Wie könnte sich der musikalische Mensch sonst wohl auch Lust und Schmerz improvisierend „von der Seele herunterspielen"? Richard Wagner (Schriften Bd. IX, 84) hat diese Auffassung sich zu eigen gemacht, und wenn er Schopenhauers Erklärung der Musik als Idee der Welt eine „hypothetische" nennt, so beruht dies auf einer häufigen Verwechslung von Hypothese und Fiktion[1]. Später hat Kurt Mey den überaus treffenden Ausdruck von der „Musik als tönende Weltidee" geprägt, bei dem wir uns natürlich gleichfalls über seinen fiktiven Charakter klar sein müssen. —

So ist denn zusammenfassend zu sagen, daß F. Heinrich den Begriff des „Als Ob" in der Musik viel zu eng aufgefaßt und dann demgemäß falsch bewertet hat, indem er ihn erst nur auf ein „Akzidens", nämlich die illusionistische Tonmalerei, anwandte und daraufhin dann ganz allgemein niedriger einschätzte und bekämpfte. Er sagt in seinem Aufsatz, der treffender den Titel „Von der Illusion in der Musik" führte, so manches Gute und Richtige für dieses Sondergebiet, trifft jedoch nicht das Wesen des Als Ob im gesamten musikalischen Schaffen, wie ich es auffasse und hier („am Schreibtisch!") von allgemeinen ästhetischen Gesichtspunkten aus anzudeuten versuchte. Von falschen Voraussetzungen ausgehend, auf Konrad Langes, ihm selbst widerstrebender Illusionstheorie statt auf Vaihingers Philosophie des Als Ob fußend, kommt er zu unvollständigen und nur negativen Ergebnissen, die einer Ergänzung und Vertiefung dringend bedürfen. Ich erhebe durchaus nicht den Anspruch, diese mit den vorstehenden, fast ganz auf meinen früheren Aufsätzen beruhenden Ausführungen gegeben zu haben, möchte dieselben vielmehr lediglich als Anregung zu weiterer Behandlung des wichtigen und grundlegenden Problems, sei es durch den Autor selbst oder durch andere berufene und mit Vaihingers Werk vertraute Fachleute, betrachtet wissen. Der bevorstehende 3. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Halle dürfte vielleicht schon Gelegenheit dazu bieten. —

[1] Die Hypothese ist exakt wissenschaftlich und strebt danach, bewiesen, verifiziert zu werden; die Fiktion ist abstrakt begrifflich und begnügt sich damit, durch praktischen Wert gerechtfertigt, justifiziert zu werden.

Das Händelfest in Münster

2. bis 5. Dezember 1926

Von

Rudolf Steglich, Hannover

Das Fest, das unter dem Namen „Erstes deutsches Händelfest der deutschen Händelgesellschaft" vom 2. bis 5. Dezember 1926 in der westfälischen Provinzhauptstadt Münster begangen wurde, war in Vorbereitung und Durchführung eine Tat der hervorragendsten musikalischen Körperschaften Münsters. Die Händelgesellschaft, die übrigens ihrem Namen das „deutsch" nicht ausdrücklich beigefügt hat, gab im Grunde nicht mehr als eben den Namen dazu. Noch nicht in der Lage, von sich aus ein Fest zu veranstalten, wollte sie doch das Münstersche Unternehmen wenigstens ideell stützen. Sie tat das im Vertrauen auf die künstlerischen Leiter des Festes, den Münsterer Theaterintendanten Dr. Hanns Niedecken-Gebhard, dessen Händel-Inszenierungen in Göttingen, Hannover und Münster bahnbrechend waren, und den Münsterer Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg, der sich an Niedeckens Seite der Händelpflege besonders angenommen hat. Zudem war durch die Verbindung des Händelfestes mit dem Cäcilienfest, das der älteste und bedeutendste Chorverein Münsters, der „Musikverein", alljährlich als Höhepunkt der musikalischen Veranstaltungen des Winters zu feiern pflegt, die breite Grundlage gesichert, ohne die ein Händelfest nicht möglich ist. Es war ein Fest der Stadt Münster. Das fand in der Anteilnahme der musikalischen Bevölkerung wie der städtischen Behörden seinen Ausdruck.

Das Festprogramm war darauf angelegt, einen Überblick über das Gesamtschaffen Händels zu geben. Von der Halleschen Jugendzeit bis in die Altersjahre war jede Lebensperiode, von der Klaviermusik über die Kammermusik für Gesang und für Instrumente, die Konzert- und Kirchenmusik bis zu Oper und Oratorium jede Werkgattung vertreten. Der Aufführung der Oper „Ezio" am 2. Dezember folgte am 3. ein Chorkonzert, das die durch Max Seiffert kürzlich wieder zugänglich gemachte Jugendkantate „Ach Herr, mich armen Sünder" und die beiden Psalmen 42 und 68 brachte, am 4. ein Orchesterkonzert mit der Rodrigo-Ouvertüre, der Cäcilienkantate und dem Doppelkonzert F dur (Nr. 28 der Ausgabe Max Seifferts) als Hauptwerken, am 5. vormittags ein Kammerkonzert mit einem der Oboenkonzerte (Nr. 8 der Seiffertschen Ausgabe), zwei Kantaten, darunter eine „Jephta-Kantate", von Georg A. Walter aus dem Oratorium zusammengestellt, und der Edur-Klaviersuite, abends der „Alexander Balus", szenisch aufgeführt.

Die Leistungen der Ausführenden hielten sich bis auf geringe Schwankungen auf sehr achtbarer Höhe, ja es gab außergewöhnliche Gipfelungen — so den Valentinian W. Wissiaks im „Ezio", die Krönung des 68. Psalms, die letzte Jephta-Arie Georg A. Walters, den festlichen Aufzug der Völker zu Beginn des „Alexander Balus". Zwischen Werk und Wiedergabe aber stand gerade auch in den Hauptaufführungen die Bearbeitung, und zwar die Bearbeitung nicht nur als vom Zeitstil geforderte Ergänzung, wie sie etwa Max Seiffert in seiner Ausgabe zu geben bestrebt ist, sondern als willkürliche, d. h. Willensrichtungen der Gegenwart folgende Veränderung. Das war

das Charakteristische dieses Händelfestes: es war ein Fest der Bearbeitungen. Man mag darin ein Zeichen der Jugendlichkeit der Händelbewegung sehen und der Verwurzelung dieses Festes durchaus in einer heutigen Kunstpraxis, unbeeinflußt von einer besinnlichen Hilfsarbeit, wie sie die Bachgesellschaft schon lange Jahre für ihre Feste geleistet hat. Die Vorzüge dieser Jugendlichkeit sind offenbar: es war in Münster eine ehrliche, frische Begeisterung zu spüren, die entschieden über das hinausging, was im heutigen Musik- und Theaterbetrieb davon gewöhnlich zu finden ist. Und kann man dabei auch — worauf schon Alfred Einstein im „Neuen Musiklexikon" hingewiesen hat — nicht eigentlich von einer Händel-Wiederbelebung sprechen, so doch von einer Belebung der Gegenwart durch Händel — allerdings eben nur durch Händel-Bruchstücke; denn es schien wirklich, als könne die Gegenwart Händel nur in Bruchstücken ertragen, wenigstens nach Ansicht der Bearbeiter. Wobei freilich die Frage ist, ob nicht gerade aus diesem Grunde eine Bekanntschaft mit dem ganzen Händel, der im Ganzen jedes seiner großen Werke ist, notwendig wäre. Innerhalb des täglichen Konzert- und Theaterbetriebs mag solche unzerstückte Wiedergabe schwer möglich sein. Umsomehr werden die Feste der Händelgesellschaft die Aufgabe haben, nicht nur vorbildliche Aufführungen vorbildlicher Bearbeitungen für den allgemeinen Gebrauch herauszubringen, sondern auch das Ungewöhnliche zu wagen: einen ganzen Händel zu bringen.

Unter den Bearbeitungen, die in Münster zu Gehör kamen, nimmt Georg A. Walters Jephta-Kantate einen Platz für sich ein. Hier handelt sichs nicht um eine Kürzung im gewöhnlichen Sinne mit dem Anspruch, das Ganze darzustellen, sondern um ein Fürsichherausstellen eines im Oratorium sich vollziehenden Menschenschicksals. Walter schickt die Sinfonia aus II,3 voraus und fügt dann folgende Jephta-Gesänge aneinander: Secco („Was soll dies wilde Spiel") und Accompagnato („Wenn, Herr, gestählt durch deiner Allmacht Hand") aus I,4, Arie („Jehovahs Arm mit starkem Streich") aus II,2 — zum Empfang Jephtas durch Iphis das Menuett der Ouvertüre — Secco („Grauen! Entsetzen!") und Arie („Öffne den finstern Rachen") aus II,3, Accompagnato („Tiefer und tiefer nur zerreißt dein Mut") aus II,4, Arioso („Birg dein verhaßtes Licht") und Arie („Tragt sie, Engel, sanft mit euch") aus III,1. So wird aus dem Oratorium eine Kantate herausgelöst, die ein Monodram scheint, aber dem Wesen ihrer Teile nach nicht ist. Die Gesänge einer Oratoriumsgestalt sind ja nicht nur aufeinander bezogen, sondern auch auf vorhergehende und folgende Gesänge anderer Personen. So stehen sie, in eine Solo-Kantate gestellt, in vieler Beziehung entwurzelt da, und die Wirkung der Kantate erreicht keineswegs die Summe der Wirkungen ihrer Stücke im Oratorium. Andrerseits aber ist durch die Waltersche Kantate doch die Möglichkeit gegeben, in die Welt des Händelschen „Jephta" mit einfacheren Mitteln einzuführen, als sie eine Aufführung des ganzen Werkes erfordert. Freilich sind Sänger wie Georg A. Walter, die solcher Aufgabe gewachsen sind, auch nicht gerade häufig anzutreffen.

Die Hauptschwierigkeit einer Bearbeitung im gewöhnlichen Sinne liegt darin, einen möglichst vollkommenen Ausgleich zu finden zwischen der Notwendigkeit des Werkes und den tatsächlichen (oder vermeintlichen?) Notwendigkeiten der heutigen Praxis. Voraussetzung dafür ist, daß der Händelsche geistige und formale Plan des Werkes erkannt ist, also nicht mehr nur von außen her bearbeitet wird. Mir

scheint aber, daß es bei den Münsterschen Bearbeitungen doch noch zuviel Außenregie gab.

So dankenswert es etwa war, zwei der so selten gehörten Anthems aufzuführen, war es wirklich notwendig, von Psalm 42, der in drei Händelschen Fassungen überliefert ist, aus diesen dreien noch eine vierte, und von Psalm 68, den wir in zwei Händelschen Fassungen haben, noch eine dritte Fassung zusammenzustellen, noch dazu ohne Rücksicht auf klar erkennbare Händelsche Formgesetze? Händel baut den 68. Psalm zuerst in der tonalen Folge B g F d B auf, in der zweiten Fassung dann A F a A. Symmetrische tonale Geschlossenheit ist das formale Bauprinzip. Die Münstersche Zusammenstellung aber hatte den atonalen Grundriß A g F a B!

Der „Ezio", die Festoper der Münsterer Tage, war in der Bearbeitung Franz Notholts, zum größten Teil auch mit denselben Solisten unter denselben Führern Schulz-Dornburg und Niedecken-Gebhard, schon die Uraufführung der Göttinger Händel-Opernfestspiele im Sommer 1926 gewesen. Das Metastasianische Textbuch hat besonders in den letzten Akten dramatisch starke Szenenfolgen, wenn auch diese Dramatik nicht eigentlich auf der Händelschen Linie liegt, da sie auf Ensembles, auch Duette, bis auf den Schlußgesang, ganz verzichtet. Der dichterische Gehalt des Textes hat Händel dennoch stark angeregt. So ist der „Ezio" reich an wertvoller, originaler Musik. Der Bearbeiter wollte die dramatische Wirkung noch erhöhen, indem er die Rezitative etwa auf ein Fünftel zusammenstrich. Darunter litt aber, wie sich in Göttingen zeigte, die dramatische Wirkung wesentlich. Vor den allzu unvermittelt aufeinanderfolgenden Arien verflüchtigte sich die Handlung allzusehr, was noch dadurch befördert wurde, daß die Regie die Zäsuren der Bild- und Aktschlüsse bis auf eine einzige tilgte. Den Arien war die Basis entzogen, auf der allein sie dramatisch wirken können, und die Gliederung war verwischt, die dem dramatischen Geschehen erst den großen Rhythmus und damit die Einprägsamkeit gibt. Im übrigen war Notholt bemüht, dem Original so treu zu folgen, wie ihm mit den Forderungen der Praxis vereinbar schien. So großen Wert er aber auch darauf legte, an der Arienfolge Händels festzuhalten, so glaubte er doch, nicht ohne Auslassungen und Umstellungen auskommen zu können und vor allem in den Arien selbst kürzen zu müssen.

Nach den Göttinger Erfahrungen arbeitete Notholt seinen „Ezio" nochmals um. Er stellte einen Teil der Rezitative wieder her, wenn auch nur in sehr freier Anlehnung an die Händelsche Rezitativführung, verbesserte in einigem auch die Übersetzung, die ihm wohl flüssig geraten war, doch vielfach noch der sprachlichen Verdichtung bedurfte. Von den Arien ist freilich keine einzige (!) ganz unversehrt geblieben, an vielen Stellen sind es nur wenige Takte, die gestrichen wurden — wiegt denn die Sekundenersparnis wirklich die Durchlöcherung der Form auf? In die Münstersche Aufführung ging nur ein Teil der Verbesserungen über. Sie folgte in den Grundzügen der Göttinger Aufführung, war gewissermaßen eine eigene dramaturgische Bearbeitung der Notholtschen Bearbeitung. Sie hatte gewiß, wie die Göttinger, festlichen Charakter; außer den beiden Führern sind als Mitwirkende besonders Willy Wissiak und Maria Pos-Carloforti, für Göttingen auch Wilhelm Guttmann hervorzuheben. Wenn die Gesamtwirkung hinter der des „Julius Cäsar", des „Otto", der „Rodelinde" zurückblieb, so liegt das wohl auch mit an der Art des Werkes selbst.

Für die szenische Aufführung des „Alexander Balus" war die große, etwa 5000

Menschen fassende Halle Münsterland gewählt worden. In diesem Raume waren natürlich nur Massenwirkungen möglich. Infolgedessen mußte auch die Bearbeitung darauf eingestellt werden. Das bedeutete von vornherein Verzicht auf das volle Leben des Oratoriums, dessen Wesen in der Schicksalsverknüpfung persönlichen und allgemeinen (weltgeschichtlichen, religiösen) Lebens liegt. Darauf gründet sich auch die dem Oratorium eigene Dramatik. So ist z. B. die dramatische Bedeutung des die Expositionsszene beschließenden Asiatenchors nur im Zusammenhang mit den vorhergehenden Arien des Alexander und des Ptolemäus fühlbar[1]. Der Aufmarsch der Nationen in dieser Szene, von Niedecken-Gebhard auf Heckroths großzügigem Bühnenaufbau inszeniert, wirkte, wie schon erwähnt, als Bild sehr stark. Daß hier das Nacheinander des musikalischen Aufbaues in einem bildlichen Miteinander sich zusammenschloß, gab gewiß vielen, die ohne solche Hilfe über das Nacheinander nicht hinauskämen, erst eine Vorstellung von dem Weltbild, das Händel hier aufrollt. In solcher Hilfeleistung liegt der Wert szenischer Oratoriumaufführung; aber auch eine Einschränkung — wer ein Oratorium mit nachschaffender, zusammenfassender Phantasie zu hören vermag, der wird sich an der räumlichen Enge, der Verkleinerung der Gesichte durch das szenische Bild stoßen — und eine Gefahr, eben die, der diese Aufführung erlag, voran jene erste Szene: indem die szenische Vorstellung im Drange, die Enge zu überwinden, vor allem nach räumlicher Weite strebt, wird sie leicht die intimere Zeichnung der Einzelcharaktere unterschätzen. In dem gewaltigen Bilde der Eingangsszene blieb doch die dramatische Spannung, die Händel mit ihr erreicht und die dann das ganze Oratorium trägt, ungeweckt, weil jene beiden Arien weggelassen wurden. Ferner aber mußte der Riesenraum vor allem die Händelsche Kleopatragestalt um ihre wesentlichen Züge bringen — die vortreffliche Maria Pos-Carloforti stand von vornherein auf verlorenem Posten — und damit wurde das Herzstück des Oratoriums geopfert. Daß sich Marie Schulz-Dornburg als Alexander besser durchsetzen konnte, war dadurch ermöglicht, daß die Melancholie, die Händel dem Syrerkönig als Wesensgrundlage gegeben hat, ins Heldische umgefärbt wurde. Wie alle Mithelfer, vor allem der ideenreiche, schöpferische Regisseur Niedecken-Gebhard und der durch eine ausgeprägte persönliche und moderne Musikenergie ausgezeichnete Dirigent Schulz-Dornburg, von den Münsterern Sängern in erster Linie Julius Balint und Josef Berzé, sich mit den Schwierigkeiten der Aufführung abfanden, bleibt trotz aller jener Einwände bewundernswert. Daß die metaphysische Gelassenheit, das innerste Leben des strömenden Rhythmus Händels, wenn auch nicht im Ganzen dieser Aufführung, so doch an einigen glücklichen Höhepunkten der Münsterer Tage offenbar wurde, bedeutet schon viel, denn hier sind im allgemeinen Grenzen heutiger Menschheit.

[1] In einem Aufsatz über den „Alexander Balus“, der demnächst in der „Zeitschrift für Musik“ erscheinen wird, habe ich das näher ausgeführt.

Van den Borrens „Dufay"[1]

Von

Karl Dèzes, Erlangen

Die neuerdings erschienene Arbeit des bekannten belgischen Musikwissenschaftlers wurde, wenigstens in der Gestalt, in der sie vorliegt, durch ein Preisausschreiben der Kgl. belgischen Akademie veranlaßt und erhielt den Preis als sehr gewissenhafte Lösung der gestellten Aufgabe durchaus mit Recht, wie gleich vorweg bemerkt sei.

Van den Borren gibt die geforderte „Analytische Studie der Werke Guillaume Dufays" in Form einer Summe von Einzelanalysen, gewiß keineswegs die bequemste Art der Lösung, doch beweist der Autor dabei einen seltenen Grad von Geschicklichkeit. Nirgends ist, trotz der Gleichartigkeit vieler Stücke Dufays, irgendwie eine Eintönigkeit in der Beschreibung zu verspüren, da bei jeder sich bietenden Gelegenheit interessante Vergleiche mit der älteren und jüngeren Literatur gezogen werden. Zwischendurch erfahren auch musikwissenschaftliche Detailfragen, wie die Besetzungsmöglichkeiten, das Accidentalproblem und anderes eingehende und sachliche Besprechung unter Anführung bisher vorhandener Meinungen und vorsichtiger Äußerung der eigenen. Kurz, man steht hier vor einem Forscher, der sich mit der Materie gründlich beschäftigt hat und es dabei versteht, mit fesselnder Anschaulichkeit eine Menge von Einzelbeobachtungen unter großen (leider zu großen!) Gesichtspunkten zusammenzufassen. Eine Würdigung Dufays unter Heranziehung des gesamten bisher aufgefundenen Materials wäre allerdings in dieser Art der Einzelanalyse nicht möglich gewesen. Die Arbeit hätte bei den etwa 200 erhaltenen Werken des Komponisten unter Verlust der Übersichtlichkeit einen ganz übermäßigen Umfang angenommen. Und doch setzt man für eine derartige Arbeit die Kenntnis des gesamten Materials eigentlich stillschweigend voraus. V. d. Borren hat diesen Mangel auch selbst gefühlt und entschuldigt das Manko mit dem Hinweis auf die Schwierigkeit und Kostspieligkeit der Beschaffung von Photokopien. Als Besitzer fast des gesamten Dufay-Materials, muß ich zugeben, daß sich einer solchen Sammlung dadurch Hindernisse in den Weg stellen, daß es doch noch Bibliotheksleitungen gibt, die ein so weitgehendes Interesse für die ihnen anvertrauten Schätze geradezu als Hausfriedensbruch betrachten. Eine weitere Rechtfertigung glaubt der Verfasser darin zu erblicken (S. 104), daß die bisher gebrachten Veröffentlichungen größtenteils im Hinblick auf günstige Vergleichsmöglichkeiten des Materials erfolgt seien. Das trifft aber leider nur in geringem Umfange zu. In erster Linie sind doch mehr oder weniger bewußt persönliche Geschmacksrichtungen für die Auswahlen maßgebend gewesen. Erst in Bd. IV und V der Trienter Codicesveröffentlichungen — besonders in letzterem, den aber v. d. B., so gut wie gar nicht mehr für seine Arbeit hat berücksichtigen können — liegen ausgesprochen Tendenzen obiger Andeutung vor.

Eine andere Frage ist, ob der Verfasser auch bei Kenntnis des Gesamtmaterials zu andern Aufschlüssen überhaupt hätte kommen können. V. d. B. steht im Grunde noch völlig auf dem Boden der evolutionistischen Geschichtsauffassung des 19. Jahrhundert, die in dem Gesamtablauf der Kultur einen allmählichen Fortschritt von primitiven Urzuständen zu immer imposanteren Höhen sieht und sich daher berechtigt fühlt, mit dem Maßstab des nunmehr „Erreichten" zurückliegende Epochen wertend zu beurteilen. In der Musikwissenschaft gilt als Norm, als vermeintliches Entwick-

[1] Charles van den Borren, Guillaume Dufay, son importance dans l'évolution de la musique au XVe siècle. (372 S.) Brüssel 1926, Marcel Hayez.

lungsziel, das Musikideal der Wiener Klassiker mit seiner „Zellenbauweise" und seiner naturalistischen[1], auf der Kadenzformel basierenden strukturellen Harmonik.

Es ist nicht Aufgabe dieser Besprechung, ein Weltbild wie die Evolutionstheorie geschichtsphilosophisch zu „widerlegen" — wie wenn derartige Ideen von axiomatischem Charakter überhaupt zu begründen oder zu widerlegen wären.

Ich kann ihr nur als einem inzwischen historisch gewordenen Weltbild — mag ihr auch die ältere Generation zum Teil heute noch anhängen — ein anderes entgegenstellen, das im Gegensatz zu der verhältnismäßig jungen und in ihren Grundlagen noch unsicher fundierten Musikwissenschaft auf den übrigen Gebieten der Kunstwissenschaft schon seit längerer Zeit[2] als notwendige Basis der hier herrschenden Bestrebungen, über das Material hinaus zum Sinn der Dinge vorzudringen, sich allgemein durchgesetzt hat. Ich meine das Weltbild, das sich auf die Theorie des historischen Relativismus stützt, für den es nicht die Musik, sondern nur Musiken, nicht die Ästhetik, sondern Ästhetiken gibt, der es ablehnt, ein Kunstwerk nach seinen näheren oder ferneren Beziehungen zu unserem klassischen Schönheitsideal[3] zu werten und sich bemüht, es aus seiner eigenen Ästhetik heraus und diese wieder aus der gesamten Geisteshaltung der Zeit heraus zu begreifen. Auch er verkennt nicht das „Gerichtetsein" der Entwicklung der menschlichen Bewußtseins- und Gefühlszustände und damit auch der künstlerischen Formen (etwa „in Richtung" auf immer prägnantere Herausarbeitung der Tonika-Dominantpolarität bis zur klassischen Sonate hin) und auch er interpretiert dieses Gerichtetsein als ein Fortschreiten (zu immer größerer Durchorganisierung und Rationalisierung), doch stellt er damit lediglich einen „Ablauf" in einer bestimmten Richtung fest und verzichtet darauf, wenigstens soweit er auf exakt wissenschaftlichem Boden steht, diese Richtung im Sinne eines „aufwärts" oder auch, wie neuerdings sehr beliebt, eines „abwärts" zu bewerten.

Der auf der Basis dieser, der heutigen Geschichtsauffassung Stehende, fühlt sich nun durch v. d. Borrens Urteil an vielen Stellen zum Widerspruch gereizt, da v. d. B. in der „Entwicklung", deren Aufzeigung das gestellte Thema verlangt, durchaus eine Entwicklung zum Besseren, zum ästhetisch Höherstehenden sieht und damit dem anders gerichteten Kunstwollen der Dufayzeit und besonders der „ars nova" in keiner Weise gerecht wird. Das Werk Dufays wird hineingestellt in eine rein nach formalen Kriterien bewertete Entwicklungsreihe, die mit den ersten Versuchen der Mehrstimmigkeit (etwa 900 n. Chr.) beginnt und sich letzten Endes bis zu den musikalischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts erstreckt. Als Zwischenmaßstab, der auch in erster Linie den Werturteilen zugrunde liegt, erscheint etwa der Palestrinastil in seiner Deutung als Höhepunkt der polyphonen Musikentwicklung. Alle mit diesem (vorläufigen) Endziel unverträglichen Äußerungen werden von vornherein zu Unbeholfenheiten, wenn nicht gar zu Verirrungen gestempelt; durchweg bietet die Entwicklung ein Bild mühseligen Ringens der Generationen um das Handwerksgerät der Kunst, dessen Vervollkommnung ihren letzten Sinn ausmacht. Dufay ist dementsprechend immer noch nur einer aus der „wackeren Schar der Pioniere"[4], die sich unter mühseliger Arbeit aus dem Urwald des Scholastizismus und der „harmonischen Willkür" (gemeint ist die ars nova) herausarbeiten und durch „Synthese von Melodik

[1] Der Ausdruck naturalistisch wird hier in seiner allgemeinsten Bedeutung gebraucht zur Ausprägung der Tatsache, daß in der Verwendung des Klangmaterials eine vorwiegende Berücksichtigung der Naturgegebenheiten (im Sinne der Phänomenologie) stattfindet, also in diesem Zusammenhange nicht in seiner speziellen Bedeutung eines „Vitalismus", der vorwiegenden Nuance des Naturalismus im späten 19. Jahrhundert.

[2] Schon 1893 — also zu einer Zeit, in der Hugo Riemann, der auf dem Gebiete des Musikwissenschaft den Forderungen der Evolutionstheorie bis in die letzten Konsequenzen nachging, noch mit dem Ausbau seines Systems beschäftigt war — prägte Riegl den Begriff des „Kunstwollens".

[3] War Stamitz deshalb ein größerer Meister als Joh. Seb. Bach, weil er im evolutionistischen Sinne fortgeschrittener war?

[4] Vgl. Stainer, Dufay and his contemporaries, S. 45.

und Harmonik", sowie durch Anbahnung eines Organisationsprinzips der großen Form (worunter v. d. B. hier die musikalische Einheit des Messeordinariums versteht) ein Material vorlegen, das erst durch die Nachfolger zu wirklichem Leben erweckt wird.

Vom relativistischen Standpunkt aus gesehen, ist dieses Resultat unhaltbar[1]. Wenn Machaut als Hauptrepräsentant der „ars nova" an dem noch nicht Erfüllenkönnen des Ideals der Palestrinaepoche zu einer Null zusammenschrumpft, so ist das von vornherein ein Beweis, daß seinem Werke Tendenzen untergeschoben sind, die es schon in Anbetracht der kläglichen Erfüllung nie und nimmer gehabt haben kann. Denn die notwendige Voraussetzung dieser relativistischen Einstellung, die der im übrigen schon überholte Worringer in seinen Formproblemen der Gotik dahin definierte, daß man immer „alles konnte, was man wollte", verbietet eine derartige Diskrepanz zwischen Ideal und praktischer Ausführung. Selbst in dem Falle, daß uns auf musikalischem Gebiet jede Einfühlungsfähigkeit in die Eigenart dieser künstlerischen Gestaltungsprinzipien versagt bliebe, so stünden wir angesichts der heute unbestrittenen Vollkommenheit der literarischen (Machaut selbst!) und bildnerischen Äußerungen (Gobelinkunst!) derselben Zeit vor einem kaum lösbaren Rätsel, so daß es nahe liegt, den Grund der Schwierigkeiten zu suchen nicht in der Unfähigkeit des Komponisten, den rechten Weg zu finden, sondern nur in unserer eigenen, ihm auf seinem Wege folgen zu können. Die Bestrebungen unserer modernen Musik, die sich bei noch so großen Verschiedenheiten in der Einzelgestaltung einheitlich in der prinzipiellen Abkehr von der naturalistischen Harmonik und von dem nach rationalen Gesichtspunkten geordneten formalen Aufbau zusammenfassen lassen, haben unser Interesse hingelenkt auf die Untersuchung der Möglichkeiten und Aufstellung der Bedingungen für einen überzeugenden Aufbau von Kunstwerken auch auf anderer Grundlage als durch Bevorzugung der einfachsten Verhältnisse bei der Auswahl unter den Naturgegebenheiten (klassischer Naturalismus) und mußten selbstverständlich dazu führen, die zahlreichen Analogien zwischen den mittelalterlichen und modernen Kunstrichtungen aufzudecken und insbesondere in den Werken Machauts eine geradezu ideale Lösung vieler uns heute stark beschäftigender Probleme zu erblicken. So vor allem des harmonischen Problems, das ebenso wie bei der Wahl einer Dreiklangsbasis für den Einzelklang, auch bei andersartiger Grundlage doch die Innehaltung ganz bestimmter und auch durch die Theorie fest bestimmbarer klangverwandtschaftlicher Gesetze erfordert[2].

Weit davon entfernt, bloße Willkürlichkeiten[3] in der Wahl sowohl der Einzelklänge wie der Klangfolgen zu erblicken, wie v. d. B. es für die ars nova und damit für Machaut will, bewundern wir heute das Feingefühl, mit dem der Komponist die aus der Theorie der Tenorkonkordanz für den Einzelklang sich ergebenden Möglichkeiten in Rücksicht auf die Erzielung überzeugender Klangfolgen abwägt, und erkennen, daß bei einer derart subjektiven Harmonik im Gegenteil erst eine sorgfältige, auf strenger Selbstkritik fußende Austeilung die Erfüllung des dem Künstler vorschwebenden Klangideals zustande bringen kann, ein Resultat, dessen Richtigkeit uns übrigens Machaut durch darauf hinzudeutende Äußerungen in seiner Autobiographie persönlich zu bestätigen scheint. (Vgl. Adlers Hdb. d. Musikgesch., S. 232.)

Wird die Vielseitigkeit Machauts auch erst jetzt, nach dem Erscheinen der Gesamtausgabe seiner Werke richtig einzuschätzen sein, so fällt doch jetzt schon die meisterhaft durchgeführte Individualgestaltung der damals gebrauchten Kunstgattungen

---

[1] Die folgenden Darlegungen stützen sich zum Teil auf Gedankengänge, die G. Becking seinem Kolleg über die Musik des Mittelalters (1924/25) zugrunde legte, wobei insbesondere der scharfe Bruch zwischen der französischen und der burgundischen Kultur überzeugend nachgewiesen werden konnte.

[2] Unabhängig davon, daß eine theoretische Festlegung dieser Gesetzmäßigkeiten bisher noch nicht versucht worden ist.

[3] Nach dieser Annahme müßte man auch der Aufeinanderfolge der impressionistischen Reizklänge eines Debussy jede gesetzmäßige Grundlage absprechen, eine Hypothese, die wohl heute niemand mehr ernstlich verfechten wird.

auf. So in den Motetten die konstruktive, einen gewissen objektiven Eindruck hervorrufende Gesamthaltung, die die meistens isorhythmische Tenorgrundlage in völliger Harmonie mit der vorwiegend ornamentalen Ausgestaltung der Oberstimmen erscheinen läßt[1]. Die Balladen kennzeichnet neben der weitestgehenden Abwendung von naturgegebenen Grundlagen besonders die expressive Haltung der Einzelstimmen, wobei sehr häufig durch raffinierte Verwendung von Innenpausen eine plötzliche Ausdruckssteigerung in der einfachsten Weise erzwungen wird. Den Rondeaux dagegen gibt ein im Verhältnis zu den anderen Gattungen häufigeres Vorhandensein rationaler Elemente ihre charakteristische Nuance sowohl in harmonischer als besonders formaler Beziehung.

Weit ab von der Tendenz, auf eine breite Schicht zu wirken, trägt die Kunst Machauts einen unverkennbaren l'art pour l'art-Charakter und bezeugt in ihrer exklusiven Haltung den hohen Grad kultureller Verfeinerung der damaligen französischen Aristokratie, aus deren Sphäre sie herauswuchs.

Die nachfolgende „franko-italische" Kunstepoche, gekennzeichnet durch eine bis zur schließlichen Verwischung der nationalen Eigentümlichkeiten durchgeführten Vereinigung französischer und italienischer Anschauungen, ist bisher detailmäßig wegen Mangel an veröffentlichtem Material noch gar nicht zu überblicken. Doch macht sich in ihrem Verlauf ein immer deutlicher werdendes Auftreten rationalistischer und konventioneller (manieristischer) Elemente bemerkbar, das wohl mit der Ablösung einer individualistischen, zu stark subjektiver Ausdrucksweise drängenden Zeit durch eine Periode formalistischer Gesellschaftskultur, in der ein bereits einigermaßen humanistisches Bildungsideal an Stelle des persönlichen Erlebnisses tritt, in Zusammenhang gebracht werden muß.

Auf den ersten Blick scheinen die Jugendwerke Dufays, die in dieses letzte Stadium der franko-italischen Epoche fallen, sich in nichts von der Sphäre dieser Gesellschaftsmusik zu unterscheiden. Hier wie dort motivisch geformte Melodik mit ihrer konventionellen Phraseologie, ferner eine Harmonik, die unter reichlicher Anwendung fingierter Töne und häufiger Benutzung klangverwandter Akkordgruppierungen unserem heutigen Dur und Moll sehr nahe kommt, schließlich die Verwendung genau der gleichen Kunstformen.

Bei näherer Prüfung zeigen sich indessen in der Dufayschen Musik Äußerungen einer mit der franko-italischen Tradition unvereinbaren urwüchsigen Kraft, wie z. B. in dem großzügigen Themenanfang des „Vasilissa ergo gaude" oder in der Vermehrung der Stimmenzahl bis zu sechs Stimmen oder in dem immer wieder hervortretenden Bestreben, durch irrationale Gliederung die Spannung des melodischen Zuges zu weiten. Diese besonderen Merkmale sind nun nicht etwa unwesentliche Individualismen einer im übrigen auf gleicher geistiger Grundlage ruhenden burgundischen Musikkultur, sie stellen vielmehr der ihrem Verfall entgegengehenden franko-italischen Epoche gegenüber das Debut eines jungen, bisher noch kaum stark an der Entwicklung beteiligten Volkstums dar, dessen Eigenart zwar zunächst noch durch übermächtige Tradition stark verdunkelt erscheint, trotzdem aber schon genügend ursprüngliche Kraft äußert, um nicht nur das Interesse der anderen Nationen auf sich zu ziehen, sondern sogar eine dominierende Stellung einzunehmen. Daß es sich hier auch für das Gefühl der anderen Nationen um wirklichen Primitivismus handelt, geht daraus hervor, daß diese ganz in den Bann dieser burgundischen Kunstäußerung gezogen werden, ohne daß ihre eigene, dem völligen Versiegen entgegengehende Produktion dadurch eine Auffrischung erfährt, da ihnen eben bei den Burgundern nicht adoptierbare formale Elemente, sondern die nicht übernehmbare ungebrochene Vitalität einer jungen Nation, die ihre Geschichte noch vor sich hat, entgegentreten. Der weitere

[1] Diese Tenorbasis als „Scholastizismus" und damit als einen mit der Haltung der übrigen Stimmen unvereinbaren Fremdkörper zu bezeichnen, wie v. d. B. es tut, ist nur so lange möglich, als noch kein erlebnismäßiger Gesamteindruck dieser Werke zustande gekommen ist.

Verlauf des Dufayschen Kunstschaffens bringt uns den Beweis, daß der burgundischen Kultur eine der franko-italischen Epoche konträre Haltung zugrunde liegen muß und macht es uns möglich, diese genauer zu definieren. Denn erst durch den Einfluß der Musik Dunstables[1], die der burgundischen Psyche bedeutend näher liegt, gelingt es der jungen Kunst, die Übermacht der franko-italischen Tradition zu brechen und ihr eigentliches Wesen klar herauszustellen. An die Stelle der konventionellen Motivik mit ihrem stark rationalen Aufbaucharakter tritt jetzt die organisch gewachsene Linie, die in ihrem formal irrationalen Ablauf mit ihren gregorianisch anmutenden, tonal indifferenten Distinktionspunkten der organisierenden Hand des Künstlers entglitten, wie aus eigenen Kräften heraus ihr Wachstum zu regeln scheint. An die Stelle von Dissonanzgeprickel und harmonischer Leittonreize tritt das mystische Aufleuchten der in das einzigartig polyphone Gewebe der Stimmen eingefügten Konkordanzklänge. An Stelle der aufspringenden Rhythmen und des melancholischen Sentiments, die gleicherweise in den geistlichen wie weltlichen Werken anzutreffen waren, jetzt die ruhige, aber in elastischer Eleganz schwebende Rhythmik und die beinahe wie gregorianischer Choral anmutende Feierlichkeit, die auch hier gleichmäßig alle Kunstgattungen durchsetzt haben. Fragt man nach dem geistigen Hintergrund, so ist an die Stelle der anerzogenen Unterordnung der einzelnen Persönlichkeit unter die Autorität der Gesellschaftsetikette, wie sie die franko-italische Weltauffassung in ihrem letzten Stadium zur Voraussetzung hatte, das angeborene Unterordnungsbedürfnis des einzelnen wie der Gesamtheit getreten, das auf dem Gefühl der sekundären Stellung des Menschen gegenüber dem Walten göttlicher Kräfte beruht. An die Stelle einer anthropozentrischen also eine theozentrische Weltauffassung, an die Stelle einer dekadenten, dem Rationalismus entsprungenen, eine instinktive Objektivität der Kunstäußerung. Die hinter dem Dufayschen Schaffen stehende Idee erscheint somit bedeutend weniger renaissancemäßig als die Kunst eines Machaut oder die der darauffolgenden Epoche, und es ist lediglich die Wahl einer die natürlichen Gegebenheiten berücksichtigenden Klanggrundlage, wie sie z. B. in der Malerei in dem gewiß unrenaissancemäßigen Naturalismus etwa der van Eyks eine Analogie findet, die zu der entgegengesetzten Ansicht, wie sie auch v. d. B. vertritt, hat führen können. Daß ihm die letzte Einfühlung in diese transzendentale, vorrationalistische Geisteshaltung nicht gelingt, dafür spricht vor allem seine Auffassung, es sei in die Dufayschen Formen erst von dessen Nachfolgern wirkliches Leben gegossen worden, die aus einer geistigen Einstellung heraus verstanden werden muß, die sich erst in der späteren, renaissancemäßig beeinflußten Kunst einigermaßen zuhause fühlt und dementsprechend das auf einer anders gearteten Geisteshaltung basierende Schaffen Dufays nur als ein Versprechen späterer Erfüllungen gegenüber zu werten weiß.

Ich wiederhole: Die Grundanschauungen, die uns von v. d. B. trennen, liegen außerhalb der Zone, in der es etwas zu beweisen oder zu widerlegen gibt. Bleibt es für uns auch bedauerlich, aus der in ihrer Art ausgezeichneten Arbeit infolge der Verschiedenartigkeit der axiomatischen Basis nicht die Förderung zu erfahren, die man anders dem außergewöhnlichen Wissen und Können des Autors verdanken würde, so mögen v. d. B.s Voraussetzungen doch als ein Recht der älteren Generation gelten, der gegenüber meine Ausführungen nicht als Angriffe, sondern nur als Bekenntnisse zu einem anderen Credo betrachtet werden wollen.

Im einzelnen betrachtet, zerfällt das Buch in fünf Kapitel.

1. Dufays Lebensgang (S. 15—72). Bei den minimalen Fortschritten, die die Dufay-Biographie seit Haberls klassischem Aufsatz aufzuweisen hat, ist man dem Ver-

[1] V. d. B. glaubt einen wechselseitigen künstlerischen Ideenaustausch zwischen Dufay und Dunstable annehmen zu müssen. Die Stellung Dufays gegenüber der Dunstableschen Musik läßt sich indessen in einer Kurve demonstriren, die nach rascher maximaler Annäherung (vgl. Dufays Sanctus B. L. Nr. 137) langsam immer mehr abbiegt, während Dunstable in seinem Schaffen, soweit wir es heute überblicken können, keine Modifikationen dieser Art aufweist.

fasser dafür dankbar, daß er die kurz vor Erscheinen des Buches wieder aufgedeckten, hochinteressanten Beziehungen Dufays zum savoyischen Hof in extenso veröffentlicht hat.

Entgegen der Ansicht Haberls steht jetzt auf Grund der mit dem 17. Juni 1416 zu datierenden Ballade „Resvellies vous" des Oxforder Cod. Can. misc. 213 ziemlich sicher fest, daß Dufay bereits vor 1400 geboren sein muß[1].

Da v. d. B. ganz gegen seine sonstige Gepflogenheit ohne nähere Untersuchung die anläßlich der Neuveröffentlichung der Motette „Vasilissa ergo gaude" in den DTÖ LIII, S. 102 vorgenommene Datumsänderung dieser Komposition übernimmt, trotzdem er sich bei dem Versuch näherer Festlegung der Entstehungszeit in Widersprüche verwickelt (vgl. S. 28 u. 167 des Buches), so sei hier betont, daß der Orelsche Beweis keine Überzeugungskraft besitzt und das Stück nach wie vor als Festmotette zu der am 19. Mai 1419 vollzogenen Vermählung der Cleophe Malatesta mit Tommaso, dem Sohn des griechischen Kaisers Emanuel Palaeologus zu gelten hat[2].

Die Behauptung v. d. B.s (S. 28), daß im Oxford Codex in der Zuteilung der Autorschaft mit anderen Manuskripten keine Divergenz bestünde, ist sachlich nicht richtig. Für Dufay erinnere ich nur an das „Et in terra", fol. 60v/61r, das im Cod. 37 Liceo mus. Bologna Hugo de Lantins zugeschrieben wird. Die Erklärung des Verf., daß Hugo de Lantins um 1420 in Italien gelebt habe, bringt nicht zum Ausdruck, daß Hugo de Lantins und Dufay in engerer Beziehung zueinander gestanden haben müssen. Beide verfassen Kompositionen zur Vermählung der Cleophe Malatesta, die 1419 in Pesaro stattfand[3]. Beide komponieren Motetten zu Ehren des St. Nicolaus von Bari[4].

Die nach dem Verlassen Italiens bis in Dufays spätes Alter andauernden Beziehungen zu Florenz und den Medicis mit der Entstehung des Cod. B. L. 37, B. U. 2216, O. 213, Mod. L. 471 in Zusammenhang zu bringen, erscheint mehr als gewagt. Es ist vielmehr anzunehmen, daß diese Codices um 1438 bereits völlig abgeschlossen waren. Den einzigen etwa möglichen Beleg dafür gibt bisher nur der Cod. urb. 1411 (Rom), der aber nur drei Stücke von Dufay enthält, darunter das vielleicht erst nach 1440 entstandene „Trop lonç tamps". Dagegen zeigt der im übrigen ganz der Busnois-Ockeghem-Periode angehörende Cod. XIX, 176 Florenz etwas stärkere Beziehungen zum späten Dufay, als sonst in den Codices dieser Periode üblich ist (sieben Chansons). Die auf S. 66 vorgebrachte Beweisführung, nach der Dufays Requiem sich nur auf die Komposition der Sequenz „Dies irae" beschränkt haben soll, ist mir nicht verständlich.

---

[1] Warum v. d. B. das Geburtsdatum zwischen 1395—98 gelegen fixiert, ist nicht ersichtlich und auch durch nichts zu belegen. Bei späterer zahlenmäßiger Festlegung von Lebensdaten Dufays läßt er nicht diesen Spielraum, sondern geht einmal von 1396, ein andres mal von 1398 aus!

[2] Aus Zeile 12 des Textes „A deo missus celitus" glaubt Orel folgern zu müssen, daß Tommaso zur Zeit der Abfassung der Motette schon gestorben ist und es sich also nicht um ein Hochzeitsgedicht handeln kann. Ich halte indessen diese Verszeile im Verein mit der vorhergehenden „In porphyro est genitus" lediglich für schmeichelhafte Attribute der hohen Herkunft des Tommaso. Mit Zeile 12 schließen die sechs Lobeszeilen für Tommaso ab. Die restlichen sechs Zeilen beziehen sich wieder auf Cleophe, da es auf Grund der mir vorliegenden Fassungen aus Oxford und Bologna Zeile 14 nicht pollens (vgl. DTÖ), sondern polles heißt. Die Motette ist also in drei gleichlange Abschnitte geteilt, deren erster und letzter Cleophes, der mittlere Tommasos Lobpreisungen enthält. Gegen die Orelsche Auffassung sprechen: 1. Zeile 9 „Romeorum est despotus", 2. der Wortlaut des Tenors „Concupivit rex decorem tuam" aus dem Graduale der Missa de virgine, 3. die Anfangsworte „Vasilissa ergo gaude.

[3] Vgl. Hugo de Lantins Ballade „Tra quante regione", Oxford, Cod. Can. 213, fol. 36v.

[4] Hugo de Lantins: { Celsa sublimatur victoria, Sabine presul dignissime } Oxf., fol. 129v/130r.

Dufay: O gemma lux et speculum, Sacer pastor Barensium, Beatus Nicolaus — Oxf., fol. 130v/131r.

Im übrigen ist aber diese Lebensbeschreibung äußerst anziehend geschrieben und im Gegensatz zu Haberls Studie übersichtlich geordnet.

2. Kapitel: Dufay im Urteil seiner Zeitgenossen (S. 72—84). Dieses kurze Kapitel bringt gegenüber Haberls Studie ein neues Zeugnis, und zwar von Eloin d'Amerval in seinem Buche „Livre de la Deablerie" (Paris 1508. Neu veröffentlicht von Chr. Fr. Ward in University of Jowa Studies, Humanistic Studies vol. II, Nr. 2 [S. 226]).

3. Kapitel: Gesamtübersicht und Allgemeines über Dufays Werke (S. 84—103). Neben einer Aufstellung der Gesamtzahl der Kompositionen und ihrer zahlenmäßigen Einteilung in die Rubriken: Ganze Messen, Messenfragmente, Magnificats, Motetten, Kompositionen auf französische und italienische Texte, gibt v. d. B. hier auf Grund statistischer Aufstellungen aus dem thematischen Katalog der Trienter Codices interessante Einzelheiten über die Wandlung von der Abfassung einzelner oder paarweise zusammengefaßter Ordinariumsstücke zur einheitlichen Konzeption des ganzen Meßordinariums, die im Verein mit den Aufstellungen Besselers in seinen Studien zur Musik des Mittelalters (AfM VII, S. 167 ff.) eine fast vollständige Klärung dieser Frage bedeuten. Es fehlt indessen noch bei der Untersuchung der uns überlieferten vollständigen Messen die wichtige Unterscheidung, ob es sich um mehr oder weniger willkürliche Zusammenstellung der einzelnen Teile handelt oder um solche, die an ein und denselben Proprium- oder Chansontenor gebunden sind[1]. Es sei betont, daß aus der Überlieferung von Meßfragmenten in den Codices keineswegs mit Sicherheit auf die alleinige Komposition dieser Fragmente auch seitens des Komponisten geschlossen werden darf[2].

Mit vollem Recht lehnt v. d. B. die „Fétisschen" Dufaymessen des Brüsseler Codex 5557 als Kompositionen Dufays ab. Wahrscheinlich hat Fétis den Namen W. Frye für W. Fays und somit für eine Abkürzung von du Fay angesehen[3]. Auch die noch von Haberl und Wolf für Dufay-Kompositionen gehaltenen anonymen Stücke, die im Codex B. U. 2216 auf Dufays Namen folgen, läßt v. d. B. (wenn auch nur „zwischen den Zeilen" zu lesen) berechtigterweise fort.

In seiner Übersicht erwähnt v. d. B. nur zwei Magnificats von Dufay, im Nachtrag zitiert er noch ein drittes, das Besseler a. a. O. als Konkordanz zum Cod. Mod. L. 471 im Cod. XIX, 112 bis Florenz befindlich erwähnt. Der Cod. Mod. L. 471 enthält aber auf fol. 43v/44v noch ein viertes, mit dem Namen Dufay bezeichnetes Magnificat.

In kurzen Zügen bespricht v. d. B. die großen Wandlungen sowohl sprachlicher wie formaler und harmonischer Natur, die von der klaren, engumgrenzten ursprünglichen Bedeutung der Motette zur späteren, verschwommenen Definition, wie sie bei Tinctoris vorliegt, geführt haben. Die Zahl der unter diesem Sammelbegriff aufgenommenen Kompositionen Dufays ist mit 87, bei extra betontem Ausschluß von neun Stücken, deren Autorschaft Dufays fraglich erscheint — gemeint sind hier die anonymen Sätze des Cod. B. U. 2216 —, bedeutend zu hoch gegriffen. Es sind im besten Falle nur 78. Der Fehler beruht zum Teil auf der mangelhaften Konkordanz-

1 Von den sieben ganzen Messen Dufays, die uns erhalten sind, sind fünf über einen festen Tenor komponiert. Die Missa sine nomine dagegen weist einen einigermaßen einheitlichen Stil nur im Kyrie, Sanctus und Agnus dei auf. Der Stil des Et in terra und Patrem ist dagegen so andersartig, daß man nicht einmal gezwungen ist, für ihre Abfassung denselben Zeitpunkt anzunehmen. Der Cod. it. IX, 145, Venedig weist sogar ein ganz andres Patrem auf. Das St. Jacobsoffizium, das außer dem Ordinarium noch vier Propriumstücke enthält, enthält noch mehr Stilmischungen, so daß es unmöglich wäre, bei verstreuter Plazierung auf ein Meßganzes zu schließen.

2 So ist von der Missa sine nomine in B. U. 2216 nur das Kyrie, in den Trienter Codices nur das Et in terra überliefert.

3 Inzwischen hat v. d. Borren Dufays Messen: „Ecce ancilla" (fol. 50v/63r, an.) und „Ave regina celorum" (fol. 110v/120v, G. du ey [vom Namen ist nur der untere Teil erhalten, jedoch noch sicher zu entziffern]) in diesem Codex entdeckt.

aufstellung der Hymnen im Revisionsbericht der DTÖ, zum Teil darauf, daß Haberl in seinem Verzeichnis der Dufayschen Kompositionen von einigen Hymnen außer dem Anfang der ersten Strophe auch noch den der zweiten gesondert anführt, was in beiden Fällen ein Doppeltrechnen gleicher Stücke nach sich zieht. Die Zahl der Kompositionen auf französische Texte ist dagegen zu niedrig bemessen. Statt 59 sind es 63[1]. Dazu kommen noch zwei weitere, bisher unbekannte Chansons:

[V]o regart et doulche maniere Dufay
(vollständiger Text: Jardin de plaisance, fol. 79v),
S'il est plaisir [que je vous puis faire] Dufay
(vollständiger Text: Jardin de plais., fol. 74r)[2].

4. Kapitel: Analyse der Werke Dufays (S. 103—315). Nach der im vorigen Kapitel angegebenen Ordnung werden hier alle bisher veröffenllichten Werke Dufays

[1] Es fehlen: 1. Je vous pri mon tres [doulx ami], Florenz, Bibl. Naz. Centr., Ms. XIX, 178, fol. 74v/75r Dufay; Escor. IV. a. 24, fol. 120v/121r (an.); 2. De ma haulte et bonne aventure, Bibl. Riccardiana, Cod. 2794, fol. 17v/18r Dufay (Text auch Berlin, Kupferstichkab., Cod. 78 B. 17 [Hamilton 674] f. 191); 3. Resistera (?) Ms. XIX, 176, fol. 130v/132r. Wahrscheinlich übersehen ist: Je prens congie, Cod. 6771, fol. 109v/110r. Diese Komposition hätte nämlich ausführlich besprochen werden müssen, da sie sich in Kiesewetters „Geschichte d. europ.-abendl. Musik" in moderner Übertragung und Abdruck der Einzelstimmen vorfindet.

[2] Von diesem Stücke befindet sich das erste auf fol. 65v/66r in schwarz-roter Notierung, ohne jeden Text, mit Namen Duffay, und auf fol. 82r, in weißer Notierung, mit obigem Textanfang, das zweite (4 voc.) mit vollständigen lateinischen Texten: „O pulcherrima" (Disc. I) und „Quam pulchra est" (Disc. II) auf fol. 82v/83r in einem bis jetzt unbeachteten Codex des 15. Jahrhs. eines deutschen Klosters. Ich hoffe, dieses interessante Manuskript, das zahlreiche Beziehungen zur burgundischen Musik aufweist, in nächster Zeit ausführlich, mit Herausgabe eines Anfangsverzeichnisses besprechen zu können. Von bisher unbekannten geistlichen Kompositionen Dufays befinden sich hier:

1. Duffay, fol. 97v/98r;
Et in ter-ra pax ho-mi-ni - bus

2. Qui latuit; fol. 1r Duffay (Tr. Nr. 83 [anon.]); 3. O flos florum virginum. Duffay, fol. 132v; 4. Hic jocundus sumit mundus, fol. 11r, Duffay; 5. Conscendit jubilans (2. Strophe der Hymne Festum nunc celebre), Duffay, fol. 151v/52r (Tr. Cod., Nr. 151 [an.]); 6. Kyrie pascale faberdon (an.) [Tr. 869, aber mit anderem Tenor].

An Konkordanzen Dufayscher Kompositionen finden sich:

1. Kyrie, Dufay [B L., Nr. 187],
2. „ an. [Tr. Cod. 1387],
3. „ de martyribus (an.) [Tr. 68],
4. „ Pascale faberdon (an.) [Tr. 869, aber mit anderem Tenor u. Contra],
5. „ fons bonitatis, mit unterlegtem Tropentext [Tr. 855],
6. Et in terra (an.) [B. L. 35],
7. Et in terra (an.) [B. L. 170],
8. Patrem, Dufay [B. L. 41],
9. Magnificat, 6. toni, Dunstable [B. L. 197],
10. Gaude virgo, Duffay [B. L. 227/28],
11. Kyrie, an. [B. L. 124],
12. Ave virgo quae de celis, Dufay [Tr. 1393],
13. Lauda Sion Salvatorem (an.),
14. Victimae paschali laudes (an.),
15. Supremum est mortalibus (an.),
16. Veni creator Spiritus (an.),
17/18. Exultet celum laudibus, fol. 71r u. 73r (an.) [schwarze Notierung],
19. Bon jour (2 voc.), mit geistl. Text (an.),
20. Conditor alme siderum,
21. Naure je suy, Duffay (nur Anfangsworte),
22. Pour lour mour, Duffay (4 voc!) [neue Oberstimme, nicht konkordant mit Contra],
23. Mille bonjours, Duffay [Str. 202],
24./26. Portugaler [fol. 65r weiße Notierung, 2 voc. unvollst., fol. 77v/78r schwarze Notierung, 2 voc. unvollst., fol. 92v/93r weiße Notierung, 3 voc. vollständig. Text im Diskant: „Ave tota casta virgo", Tenor: Portugaler (an.)],
27. Craindre vous vueil mit lat. Text: Bone pastor [2 voc.] (an.),
28. Je donne a tous les amoureux mit lat. Text: O Maria maris stella (an.),
29. Ave regina celorum (an.) [Modena L. 471, fol. 59v/60r],
30. Ave maris stella [2 voc.] (an.) [L. 471, fol. 4v/5r].

und dazu noch das „Dona i ardenti“ (nach dem Stainerschen Faksimile), sowie die Chansons „Mille bonjours“, „J'ay grant“ und „Portugaler“ auf Grund der wieder aufgefundenen Coussemakerschen Abschriften aus dem 1870 verbrannten Straßburger Codex 222 C 22 einer Einzelanalyse unterworfen, die neben völliger Beherrschung der vorhandenen Literatur, ein großes analytisches Geschick des Verfassers auszeichnet.

Der infolge der evolutionistischen Einstellung des Verfassers durch a priori feststehende Urteile über den Wert der Kunstwerke gekennzeichnete Standpunkt macht sich anläßlich der Besprechung der späten Schöpfungen Dufays noch wenig nachteilig bemerkbar, und es gehören die Analysen der großen Messen und Motetten zu den besten Stücken des Buches. Besonders hervorragend ist die der „Se la face ay pale“-Messe[1] [2]. Stärker beeinträchtigt dagegen erscheint die Wesenserfassung der frühen Kompositionen Dufays. B. d. B. sieht in dieser Periode der — wie man wohl sagen darf — geistigen Befangenheit der burgundischen Kultur ausschließlich die Zeit der technischen Unreife und kann so, bei nicht völliger Ernstnahme der Resultate, keinen klaren Blick gewinnen zur Sonderung des hier Stileigentümlichen vom Stilwidrigen. Wie hätte er sonst z. B. den in der Neuveröffentlichung der DTÖ falsch übertragenen Schluß[3] des „Anima mea liquefacta est“ ohne die geringste Anzweiflung seiner Zeitgemäßheit unter die zahlreichen Belege für die „Kuriosität“ des Dufayschen Jugendstils aufnehmen können. Ebenso kommt er in seinem Rekonstruktionsversuch des „Portugaler“ von Dufay nicht auf den Gedanken, den stilwidrigen Sextenbeginn, sowie die darauffolgenden unmöglichen Zusammenklänge und schließlich den Zwang, das mi des Originals in re zu verändern, durch auftaktigen Beginn des Superius zu beseitigen, eine Lösung, die in den gewöhnlich vier Töne umfassenden Anfangsimprovisationen des Buxheimer Orgelbuchs ihre Analogie findet.

Für die zeitliche Bestimmung von Kompositionen ist die richtige Bedeutung des tempus imperfectum majoris prolationis richtig erkannt. Der Versuch, den Gegensatz schwarzer und weißer Notierung hierfür auszumünzen, führt dagegen zu vielen Widersprüchen, deren schwerwiegendster auf der Verlegung des im Oxforder Codex befindlichen Repertoirs in eine ganz anders tendierte Zeit beruht. Die über diesen Punkt vorgelegten Ergebnisse Besselers (a. a. O. S. 244/45) sind völlig überzeugend.

Ebenso unzuverlässig für Datierungen ist der Begriff des „Fauxbourdonstils“, besonders in der unscharfen Fassung, die ihm v. d. B. verliehen hat[4].

---

1 Außer einigen Inkonsequenzen (Druckfehler?) in der Darstellung der Proportionen des Tenors durch Taktzahlen ($\frac{4}{1}$ und $\frac{3}{2}$ für dieselbe proportio dupla), ist zu bemängeln, daß das Anhangsmotiv des Tenors (a . h c' im Kyrie T. 35/36, Sanctus T. 90/91, Agnus T. 42/43) ganz unbeachtet geblieben ist, das an eine auch für alle übrigen kurzen Unterbrechungen der Tenorlinie gleichgewählte Cäsurstelle (Takt 18 der Chanson) angefügt ist, die weder mit der Rücksichtnahme auf ein rein äußerliches Teilungsverhältnis der Gesamtlänge, noch etwa mit der Herausstellung einer Dominantbeziehung innerhalb der Cdur-Tonart zu motivieren ist. Es liegt hier einer der seltenen Fälle vor, die uns einen unmittelbaren Einblick in das Wesen der Tonart auf c vermitteln, der das b molle als Systemton eigentümlich ist, während dem h die Bedeutung eines sozusagen fiktiven Tones (Leitton) zukommt. Unerwähnt geblieben ist auch die verschiedenartige Harmonisierung der Tenorlinie im Verlauf der Chanson und dem der Messe (c g' c''; f c' f' c'').

2 Da weder der Revisionsbericht der DTÖ noch v. d. B. eine Erklärung der Worte „Tant je me deduis“ zu Anfang des zweiten Kyrie versuchen, so stelle ich meine Ansicht zur Diskussion, wonach es sich bei diesen Worten lediglich um eine Kanonvorschrift handelt („Ebenso leite ich mich ab“, nämlich „crescat in duplo“), die mit dem am Schluß des Kyrie gesetzten „Dicitur ut prius“ (nämlich wie im ersten Kyrie) identisch ist.

3 In Wirklichkeit ist die viertletzte Note des Tenors eine Maxima, so daß eine ganz normale Schlußbildung vorliegt.

4 Da der „reine“ Fauxbourdon, dieses Prinzip der mechanischen Gestaltung einer dritten Stimme auf Grund zweier ebenfalls voneinander bis auf eine gewisse Freiheit in der Gestaltung der Distinktionsstellen mechanisch abhängiger Stimmen, erst in den Denkmälern burgundischer Musikkultur sicher nachzuweisen ist, und auch hier nicht einmal in der Frühzeit Dufays (die Postcommunio „Vos qui secuti estis“ der St. Jacobsmesse enthält noch eine ausführliche Anweisung für die Gestaltung des

Zu den Theorien, die die häufige Divergenz der generalen Vorzeichnung in den einzelnen Stimmen zu begründen versuchen, fügt v. d. B. eine neue, wonach diese nur das schematische Bild einer gewissen halb modalen, halb tonalen Freiheit sei. Nach seinen Untersuchungen kommt diese Hypothese dem Tatbestand am nächsten, daß mit einer solchen generalen Vorzeichnung noch keineswegs ihre bedingungslose Ausführung im Verlaufe des Stücks verbunden ist, vielmehr Leittontendenzen der Melodik diese Schranke jederzeit durchbrechen können[1].

Die Konsequenzen aus dieser, nach meiner Überzeugung bisher richtigsten Hypothese hat v. d. B. aber nicht gezogen. Anläßlich der Feststellung der Übereinstimmung der beiden Dufay Chansons „Craindre vous vueil“ und „Quel fronte Signorille“[2] nimmt er einen Unterschied in der tonalen Färbung beider Stücke an, weil in ersterer Chanson die Unterstimmen eine ♭-Vorzeichnung aufweisen. Nach obiger Theorie ist aber auch eine tonartliche Gleichsetzung nicht nur möglich, sondern sogar wahrscheinlich, indem ein bewußter Gebrauch derartiger Nuancierungen in der Dufayschen Musik sonst nirgends nachzuweisen ist, während dagegen gleiche Stücke einmal mit, ein andres Mal ohne ♭-Vorzeichnung in den Codices anzutreffen sind. Ich erwähne hier nur, daß z. B. das „Se la face ay pale“ im Cod. 362 Pavia in beiden Unterstimmen ♭-Vorzeichnung hat, obwohl dieses nur im Takt 17 des Tenors wirklich auftritt, an dieser Stelle allerdings deutlich fühlbar als Systemton. Man muß daher die Niederschrift des „Craindre“ als eine auf die Charakterisierung des Wesens der c-Tonart ausgehende, die des „Quel fronte“ dagegen als eine die ausgeprägten Leittontendenzen der Melodik berücksichtigende annehmen; denn daß bei häufigem und besonders gleich zu Anfang notwendigem Leittongebrauch die generale ♭-Vorzeichnung als unnütze Belastung betrachtet werden kann, ist leicht vorstellbar.

Zu verwerfen sind v. d. B.s hermeneutischen Versuche, die Gefühlswelt des Textes in näheren Zusammenhang mit der musikalischen Gestaltung zu bringen (vgl. bes. in Hé compaignons, Franc cuer gentil, Belle que vous). Es wird damit in diese Kunst ein Zug hineingebracht, der ihr im Prinzip völlig fern liegt[3].

In der Aufweisung instrumentaler Vor-, Zwischen- und Nachspiele geht v. d. B. mitunter entschieden zu weit, besonders in den Stücken, in denen er mangels eines Quellenbelegs selbst den Text disponiert hat (vgl. z. B. die Beschreibung des Franc cuer gentil). Er unterschätzt die Häufigkeit der Anwendung von Melismen auf den Endsilben ganz bedeutend und nimmt mitunter den Nachlauten ihre in dieser Zeit

Fauxbourdon: „Si trinum queras, a summo [vom Superius] tolle figuras et simul incipito diatessaron in subeundo“), so erscheint es gewagt, die in der vorhergehenden Literatur auftretenden Sextakkordkadenzen mit ihrer charakteristischen synkopischen Verschiebung der Oberstimme mit diesem mechanischen Prinzip in Zusammenhang zu bringen, während andrerseits direkte Nachwirkungen des Fauxbourdon noch in den Kompositionen des Tinctoris deutlich sichtbar sind und auch so eine bestimmte zeitliche Begrenzung zur Unmöglichkeit wird.

[1] Es ergibt sich daraus die Möglichkeit, daß in einer solchen, mit ♭-Vorzeichnung versehenen Stimme praktisch wegen vorherrschender Leittontendenzen der Melodik kein einziges ♭ wirklich ausgeführt wird. Man kann dann diese Art der Vorzeichnung als eine ideale, sozusagen den Ruhezustand der Tonart verkörpernde Kennzeichnung auffassen.

[2] V. d. B. bezeichnet das „Quel fronte Signorille“ als die frühere Komposition. Es ist ihm dabei nicht aufgefallen, daß die Komposition ganz irregulär auf g schließt, während das „Craindre“ in weiteren acht Takten auf dem normalen c landet. Die Sachlage ist nur aus dem kürzeren italienischen Text zu erklären, der die ganze Ausdehnung der französischen Vorlage nicht verwerten konnte.

[3] Wer käme je auf den Gedanken, der kaum Spuren einer Resignation ausdrückenden Ballade Binchois' „Deuil angoisseux“ einen solch verzweiflungsschweren Text unterzulegen, wie er in der Tat zu Grunde liegt, oder bei dem in derselben lydischen Tonart stehenden „J'ay grant“ mit seiner „anmutigen Melodik“ und seinem „geschmeidigen Kontrapunkt“ (Äußerungen v. d. B.'s im Anhang des Buches, auf Grund der von mir nach Coussemakers Abschrift aus dem Straßburger Codex unternommenen Rekonstruktion dieser hervorragenden Chanson Dufays) auf die Idee, den Text mit den Worten „doleur“ fortzusetzen, wie er nach der von mir ganz kürzlich aufgedeckten Konkordanz „Gragrandolor“ lautet (Nr. 121 des Buxheimer Orgelbuchs).

allgemein belegte Selbständigkeit (z. B. soye, lye). Die Textunterlegung des „Craindre" tilgt zwar den Hauptfehler der Fassung in den DTÖ, in der die Corona (⌒) nicht einmal mit dem Ende der Halbstrophe zusammentrifft, ist aber nach den mir vorliegenden Unterlagen auch noch nicht einwandfrei. Beim Rondau „Pouray je avoir" spricht v. d. B. von der relativen Seltenheit rein instrumentaler Episoden. Es sind aber überhaupt gar keine vorhanden. In Verkennung des parodistischen Charakters des „La belle se siet" will er die höchst pointierte Wiederholung der Worte:

mari, mari, mari
pendu pendu pendu

nicht anerkennen und sie durch instrumentale Episoden ersetzen, trotzdem die Quellen sie übereinstimmend überliefern.

V. d. B. macht bei Wechsel von tempus perfectum in das tempus imperfectum die wertvolle Beobachtung, daß dieser mit einer bedeutend vereinfachten Haltung der Stimmen verbunden ist. Er übersieht aber dabei, daß es sich stets um ein diminuiertes tempus imperfectum handelt, was natürlich praktisch diesen Eindruck stark verwischt und besonders die von ihm betonte Inkongruenz inbezug auf die Ausdehnung der Abschnitte fast ganz beseitigt.

Die Bemerkung (S. 233), daß das Rondeau „Ce moys de may" sich in der ältesten Abteilung des Cod. 6771 befände, ist sachlich nicht richtig. Es steht umgekehrt in der jüngsten.

Interessant ist die Bekanntschaft, die v. d. B. uns mit den Dufayschen Kompositionen des Straßburger Codex' vermittelt. Es ist aber bedauerlich, daß für die Wiedergabe des „Mille bonjours" in extenso die von mir auf Grund der Pariser und Madrider Quelle hergestellte korrekte Fassung bei der Drucklegung nicht mehr hat berücksichtigt werden können, da v. d. B.s infolge der höchst mangelhaften Überlieferung im Straßburger Codex provisorische Rekonstruktion viele rhythmische und harmonische Feinheiten nicht wiedergibt. Historisch noch interessanter ist das „Portugaler" Dufays, das v. d. B. als eine Huldigungsmusik für Isabella von Portugal ansieht. Leider geben die von mir in dem oben erwähnten deutschen Codex aufgefundenen Konkordanzen über diesen Punkt keine weitere Aufklärung; die Unsicherheit wird noch dadurch gesteigert, daß sich fol. 1v desselben Codex' ein mit Portugal überschriebenes Et in terra vorfindet, das thematisch keinerlei Beziehung zum Portugaler Dufays aufweist. Andernfalls hätte man diese Worte als eine zu dieser Zeit in deutschen Codices übliche Verstümmelung des Textanfanges deuten können (vgl. Gragrandolor!)[1]. Formal macht diese Komposition den Eindruck einer Ballade. Da auch dieser Rekonstruktionsversuch v. d. B.s nicht einwandfrei[2] ausgefallen ist, und, entgegen seiner Ansicht, das Stück doch für drei Stimmen komponiert ist, gebe ich eine Übertragung dieser mit lateinischem Text versehenen Fassung als Anhang dieser Besprechung.

Im letzten Kapitel zeichnet v. d. B. die historische Rolle Dufays. Die Hauptresultate sind bereits in der einleitenden Zusammenfassung verwertet. Besonders zu bemerken ist noch, daß nach Ansicht des Verfassers die weltliche Musik Dufays im Gegensatz zu den für die zukünftige musikalische Entwicklung das Gerüst abgebenden geistlichen Werken, keine ins Gewicht fallenden modernen Tendenzen zeigt. Ein Ergebnis, das die übertriebene Bedeutung, die man der technischen und formalen Seite der Kunst beilegt, klar zum Ausdruck bringt.

Unbeschadet der mancherlei Ausstellungen, die sich an der Arbeit v. d. B.s machen lassen, bleibt doch ihr hoher Wert als erste wirklich großgesehene Darstellung der künstlerischen Werke Dufays.

---

[1] Sicher erwiesen dagegen ist jetzt, daß Portigaler ebensowenig wie Leserinthus (von Eitner aufgebrachte Entstellung des „Le servitur", die indessen Maier in seinem Katalog der musikalischen Handschriften der Bibl. München schon richtiggestellt hat) deutsche Komponisten sind, wie Moser in seiner Geschichte der deutschen Musik (Bd. I) will.

[2] Auch die in extenso-Wiedergabe des Dufayschen „Vergene bella" ist nicht ganz korrekt.

Ballade (?): Portugaler (Duffay nach Cod. 222 · C · 22 Straßburg)
fol. 92v/93r




25 30
te ge - ni - tri - cem O san - cta - ge-
35
ni - trix ju - gi - ter te pe - ti - mus om - - - nes vir-
40 45
go mi - - - - tis pi - a duc
50
nos ad gau - di - a hic (?) nos il-



NB. Nach Abgang der Korrektur habe ich die Photographien der Dufay-Kompositionen des Cod. 871 N der Bibl. Montecassino erhalten, wodurch sich die Zahl der Dufay zugeschriebenen Stücke folgendermaßen erhöht:

1. um ein Magnificat,
2. um die Chansons: Adieu m'amour adieu ma joye,
   Departes vous malebouche (?),
   Trepitens (Contra: omnes amici), 4 voc.,
   Par le regart,
   Le Serviteur (? ?).

Erich M. von Hornbostel

Zum 50. Geburtstag

Von

Curt Sachs, Berlin

Erich M. von Hornbostel wird am 25. Februar fünfzig Jahre alt. Wenn es heute Sitte geworden ist, schon diese Gelegenheit durch eine Festschrift zu begehen: ihm wird ein solches Denkmal einer „Schule" nicht überreicht werden. Denn Hornbostel hat keine Schule. Aller Ehrgeiz, aller Trieb, Mittelpunkt zu sein, liegt ihm fern, und es hat unendlicher Überredung bedurft, um ihn, den Fünfundvierzigjährigen, auch nur zur Habilitation zu bewegen, obschon ihm die Berliner Fakultät Habilitationsschrift, Probevorlesung und Kolloquium erließ. Er hat immer nur in stiller Forscherarbeit leben wollen, ohne nach Anerkennung, nach Wirkung in die Breite zu trachten, ohne sich in den Zwang eines Amtes und eines vorgezeichneten Pensums zu geben.

Was Kleinere so leicht in Liebhabertum oder in Spintisiererei führt, ihm ermöglichte es beispiellose Vielseitigkeit. In einem Wiener Hause aufgewachsen, dessen Lebensluft Musik im schönsten Sinne war, auf der Universität zur strengen Methodik und Sachlichkeit chemischer Laboratoriumsarbeit erzogen, kommt er in Berlin in den Bannkreis Carl Stumpfs und erlebt, wie der Meister, in sich das Zusammenwachsen musikalischen Fühlens und naturwissenschaftlichen Denkens. Eine ausgezeichnete musikalische Anlage und der stete Drang, nach dem Warum und der Bedingtheit seines Empfindens zu fragen, das wird der Kristallisationskern seiner Tätigkeit, das wird als Mittelpunkt seines Werkes ein reiches Schaffen auf dem jungen Gebiete der Tonpsychologie. Das Gebäude der Seelenkunde aber wird stetig mit den festen Grundmauern der Physik unterkellert, und in seinem Ausbau setzt es als Flügel jene mächtigen Räume an, in denen der durch Anlage und Erziehung allzu einseitig gewordene modern-europäische Musikempfinder die notwendige Ergänzung zum Weltausmaß erhält, die Räume der vergleichenden Musikwissenschaft, der Kunde vom Tonempfinden und -schaffen des Nichteuropäers. Wie die vergleichende Musikwissenschaft nicht möglich ist ohne das Wissen um die Tonwelt des Abendlandes, so kann sie vollends nicht bestehen, ohne in der allgemeinen Völkerkunde, aus der sie die besten Säfte zieht, unlöslich verwurzelt zu sein. Von der Kultur der alten und der überseeischen Rassen aber öffnen sich unabsehbare Gänge in die vergleichende Sprachwissenschaft, die Anthropologie, die Mythologie und Religionsgeschichte, in die Vergleichung der bildenden Künste — und keiner dieser Gänge ist von Hornbostel nicht betreten worden, ebenso wie er sich in der Psychologie nicht auf die Erscheinungen des Tonsinnes und in der Physik nicht auf die Phänomene der musikalischen Akustik beschränkt hat. Bald finden wir den universalen Mann als experimentalen Laboranten, bald als Erfinder physikalischer Kriegseinrichtungen, bald als Sammler eines gewaltigen Phonogrammarchivs, als Lehrer und als Schriftsteller.

Die Arbeiten, in denen die Ergebnisse seines Forschens niedergelegt sind, lassen sich nicht leicht überblicken. Die Unzahl von Abhandlungen sind weit über die Publi-

kationen der Musikwissenschaft, der Völkerkunde, Psychologie und Physik verstreut. Zum großen Teil sind es nicht einmal Veröffentlichungen unter eigener Flagge, sondern Beiträge zu den Werken Anderer, bescheiden in der Form, aber reich und fruchtbar bis in die kleinste Bücheranzeige. Seltsam genug: ein Buch von ihm wird man vergebens suchen; die Kataloge unserer Bibliotheken verzeichnen den Namen Hornbostels nicht. So bedauernswert das ist, so verständlich aus seiner Art. Was Goethe von den eigenen naturwissenschaftlichen Arbeiten gesagt hat, sie seien „nie geschlossen, oft gerundet", das gilt auch von denen Hornbostels. Wohl hat er die Fähigkeit, Dinge, die ihn bewegen, in schöner, feingeschliffener, ja eleganter Form auszusprechen — einzelne Aufsätze, wie jener über die exotische Musik im „Melos" beweisen es —, aber meist drängen und stoßen sich die Erkenntnisse so, daß die innere Muße und Lust zum Abrunden des bereits Gewonnenen erlahmt, und das Interesse an der Darstellung des einmal Erarbeiteten fehlt.

So wird man das Beste und Wertvollste seiner wissenschaftlichen Persönlichkeit in den Hunderten kleiner Schriften nicht finden. Wie bei dem ähnlich gearteten Maler Hans v. Marées erschließt sich der ganze Reichtum seiner Gedankenwelt erst im Umgang von Mensch zu Mensch, im Durchsprechen der eigenen und fremden Pläne, und oft genug muß man die Geistesarbeit Hornbostels in den Veröffentlichungen seiner Freunde suchen, die er angeregt, befruchtet und mitgestaltet hat.

Und das Schönste an ihm ist, daß wir alle, Musikwissenschaftler, Psychologen und Völkerkundler, die wir ihm zu Dank verpflichtet sind, es so gern bekennen, weil er Kraft und Zeit in beispielloser Uneigennützigkeit in den Dienst der Sache stellt.

Bücherschau

Die Entwicklung des **Altonaer** Stadttheaters. Ein Beitrag zu seiner Geschichte. Festschrift, verf. von Paul Th. **Hoffmann**. Mit Beiträgen von Franziska Ellmenreich, Carl Horvath, Carl Wagner u. a. gr. 8°, 317 S. Altona-Elbe, Rolandsburg 1926, H. W. Köbner & Co. 6.50 Rm.

Arnaudoff, Ilia. Johann Sebastian Bach (bulgarisch). 8°, 252 S. Sofia 1926.

Bacher, Otto. Die Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrh. (Veröffentlichungen der Deutschen Musikgesellschaft, Ortsgruppe Frankfurt a. M. Bd. 1.) gr. 8°, 112 S. Frankfurt a. M. 1926, Englert & Schlosser. 4 Rm.

Das **Bärenreiter-Jahrbuch**. Dritte Folge. 1927. Hrsg. von Karl **Vötterle**. 8°, 64 + 48 S. Augsburg [1926], Bärenreiter-Verlag. —.75 Rm.

Man kennt das geistige Gesicht, das kulturelle Wollen dieses Verlags, dessen erste Publikation die „Finkensteiner Blätter" waren, der die Zeitschrift des Finkensteiner Bundes, die „Singgemeinde" herausgibt, der jüngst den Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst veröffentlicht hat und eine eigentümliche Verbindung von Musik und „religiösem" Geist pflegt. Es gehört nicht hierher, die Bewegung zu charakterisieren und in ihrem Wert abzugrenzen, die — eine Art von neuem musikalischen Nazarenertum — eine Brücke zwischen Gegenwart und lebendiger Vergangenheit zu schlagen versucht, so reizvoll es wäre, diesen Affinitäten nachzugehen, die Wahlverwandtschaften zu untersuchen, die sich hier bezeugen. Es sei auch keine kritische Stellung zu den Beiträgen des Jahrbuchs genommen, unter denen derjenige von Oskar **Dischner** über „Die Gegenwartskrise und die Musik des Mittelalters" durch die scharfe Formulierung des

Problems, und der von Jos. Müller-Blattau über „Grundsätzliches zum Musizieren älterer Streichmusik" hervorragen. Uns geht nur an, daß diese Bewegung sich mit alter Musik, so weit sie ihr gemäß ist, intensiv beschäftigt, daß sie uns Neuausgaben, angefangen von Dufay, der „burgundischen Chanson", bis zum Lied des 16. Jahrhunderts, zur Motettenpassion Lechners, zur Orgelmusik des 17. Jahrhunderts beschert, und zwar meist in editionstechnisch einwandfreien Ausgaben. Die Musikforschung sieht dem stillvergnügt zu, und — was auch aus solchem Beginnen und Tun entstehen mag —: die objektive Erkenntnis der Vergangenheit wird ihren Gewinn davon haben. A. E.

Baldensperger, Fernand. Sensibilité musicale et romantisme. (Etudes romantiques publiées sous la direction de Henri Girard. 1.) 8°, 136 S. Paris 1925, Les Presses Françaises. 8 Fr.

Benson, J. Allanson. Handel's Messiah. 8°, 70 S. London 1926, Wm. Reeves.

Blum, Carl Robert. Das Musik-Chronometer und seine Bedeutung für Film-, Theater- und allgemeine Musikkultur. 8°, 62 S. Leipzig [1926], F. E. C. Leuckart. 2.50 Rm.

Brach, Carl. Einige Aufklärungen zum praktischen Unterricht in der edlen Sangeskunst. 8°, 8 S. Frankfurt a. M. [1926], Fr. Baselt. 1 Rm.

Brenet, Michel. Dictionnaire pratique et historique de la musique. 8°, 490 S. Paris 1926, Armand Colin. 40 Fr.

Burmester, Willy. Fünfzig Jahre Künstlerleben. 8°, 215 S. Berlin 1926, A. Scherl. 3.75 Rm.

Cœuroy, André, et André **Schaeffner**. Le Jazz. 8°. Editions Claude Aveline. Paris 1926, André Delpeuch.

Curzon, Henri de. Léo Delibes, sa vie et ses œuvres. 8°. Paris 1926, G. Lagouix.

Dobri, Christoff. Liturgie nach dem h. Johannes. Mit vielen altbulgarischen Weisen. 91 S. Sofia 1925.

Frenzel, Paul. Robert Schumann und Goethe. (Veröffentlichungen der Robert Schumann-Gesellschaft.) 8°, 40 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 1 Rm.

Fröhling, Albert. Pommernsang, een plattdütsch Liederbauk för den Plattdütschen Landsverband Pommern rutgäben. 8°, 142 S. Stettin 1926, Pommersche Frauenhilfe E. V. 1.50 Rm.

Glinsky, Mateusz. Muzyka wspolezesna. (Die Musik der Gegenwart.) 8°. Warschau 1926, Verlag „Muzyka".

Godwin, A. H. Gilbert and Sullivan. A critical appreciation of the Savoy Operas. 8°. London 1926, Dent. 6 sh.

Golther, Wolfgang. Richard Wagners Leben und Lebenswerk. (Musiker-Biographien. Bd. 5. [Ersatzwerk für das bekannte Büchlein von Nohl.]) kl. 8°, 248 S. Leipzig [1926], Reclam. 1.20 Rm.

Haslbeck, Hanns. Ein Wort zur Weltanschauung Richard Wagners, und andre Beiträge zur R. Wagnerforschung. 8°, 81 S. Leipzig [1926], Xenien-Verlag. 2.60 Rm.

Howard, Walther. Auf dem Wege zum Rhythmus. (Auf dem Wege zur Musik. Bd. 1.) kl. 8°, 47 S. Berlin [1926], N. Simrock. 1.50 Rm.

Hutter, J. Česká notace I. Neumy. (Tschechische Notenschrift, I. Teil: Die Neumen.) Sammlung „Musikwissenschaft", red. von Zd. Nejedlý. 8°. Prag 1926, Neubert.

Kobald, Karl. Beethoven. Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur, Gesellschaft und Landschaft. (Amalthea-Bücherei. Bd. 49.) 8°, 434 S. Wien [1927], Amalthea-Verlag. 7 Rm.

Kötzschke, Richard. Geschichte des deutschen Männergesanges, hauptsächlich des Vereinswesens. 8°, 311 S. Dresden 1927, W. Limpert. 7.50 Rm.

Lauko, Desider. Šire Jisrael. Die jüdische Musik. Vom Original übersetzt durch Frau Gisella Arányi. gr. 8°, 104 S. Preßburg 1926 (Wien, Hahn & Goldmann). 3.60 Rm.

Marcacci, J. B. Lamenti, voceri, chansons populaires de la Corse. Publié avec le texte

corse, la traduction française, une introduction sur la poésie populaire corse et treize morceaux de musique. 8°, 400 S. Ajaccio 1926, Jean Rombaldi. 15 Fr.

Marotti, Guido, e Ferruccio **Pagni**. Giacomo Puccini intimo. 8°. Florenz 1926, Vallecchi.

Maerz, Gustav. Gesangsmethoden? Eine kritische Studie. gr. 8°, 39 S. Frankfurt a. M. [1926], Fr. Baselt. 1.80 Rm.

Vereinigter **Musiker-Kalender** Hesse-Stern. Jg. 49. 1927. 3 Teile. kl. 8°, 164, 656, 775 S. Berlin [1926], M. Hesse. 6.50 Rm.

Nettl, Paul. Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte. gr. 8°, III, 91 S. Brünn 1927, R. M. Rohrer. 5 Rm.

Noack, Friedrich. Christoph Graupner als Kirchenkomponist. Ausführungen zu Bd. 51/52 der Denkmäler Deutscher Tonkunst. 1. Folge, u. Verzeichnis sämtlicher Kantaten Graupners. (DdT Beihefte 1.) gr. 8°, 87 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel.. 6 Rm.

Nosek, Vladimir. The spirit of Bohemia: Cecho-slovak history, music and literature. 8°. London 1926, Allen & Unwin. 12/6 sh.

Orel, Alfred. Beethoven. (Deutsche Hausbücherei. Bd. 193.) 8°, 212 S. Wien 1927, Österr. Bundesverlag f. Unterricht, Wiss. u. Kunst. 3.70 Rm.

Plaisant, Marcel. Chopin. (Bibliothèque musicale.) 8°. Paris 1926, A. Durand & Fils. 7.50 Fr.

Pommer, Helmuth. Volkslieder und Jodler aus Vorarlberg, aus der Volksüberlieferung hrsg. Folge 1. (Öster. Volkslied-Unternehmen Bd. 1. Kleine Quellenausg. Bd. 3.) kl. 8°, XII, 85 S. Wien 1926, Österr. Bundesverlag f. Unterricht, Wissenschaft u. Kunst. 3.30 Rm.

Pourtalès, Guy de. Franz Liszt. (La vie de Fr. L.) Roman des Lebens. Deutsch v. Hermann Fauler. 8°, 415 S. Freiburg i. B. 1926, Urban-Verlag. 8.50 Rm.

Prod'homme, J.-G. Pensées sur la Musique et les Musiciens . . . recueillies et mises par ordre chronologique par J.-G. P. kl. 8°, VIII, 80 S. Paris 1926, Heugel. 7.50 Fr.

Révész, Géza. Zur Geschichte der Zweikomponentenlehre in der Tonpsychologie. S.-A. aus „Zeitschrift f. Psychologie", Bd. 99 [1926], S. 325—356. Leipzig 1926, J. A. Barth.

van Santen, Rien. De Piano en hare componisten. Gedeeltelijk vrij bewerkt naar Walter Niemann. 8°. den Haag 1927. J. Philip Kruseman.

Joh. Friedr. **Schmidt**, Seminar-Musiklehrer a. Großh. Lehrerseminar z. Friedberg. Ein Lebensbild, gezeichnet v. Schülern u. Freunden. Geleitwort: Ferdinand Dreher. 8°, 74 S. Friedberg in Hessen 1926, C. Bindernagel. 1.50 Rm.

Scholz, Marie. Wie entwickle ich meine Stimme ohne Anstrengung zu größter Tragfähigkeit? Leitfaden. 16 S. Frankfurt a. M. [1926], Fr. Baselt. 1 Rm.

Speiser, Andreas. Musik und Mathematik. S.-A. a. d. Festschrift für Prof. Speiser-Sarasin. 8°, 11 S. Basel 1926, Basler Druck- u. Verlagsanstalt.

Stier-Somlo, Helene. Das Grimmsche Märchen als Text für Opern u. Spiele. gr. 8°, IV, 194 S. Berlin 1926, W. de Gruyter & Co. 7 Rm.

Storck, Karl. Das Opernbuch. 31.—32., verm. Aufl. Hrsg. von Paul Schwers. kl. 8°, 592 S. Stuttgart 1927, Muthsche Verlh. 6 Rm.

Sudetendeutsche Lebensbilder. 1. Bd. Im Auftrag der Deutschen Ges. f. Wiss. u. Kunst f. d. Tschechoslow. Republik hrsg. v. Erich Gierach. 8°. Reichenberg 1926, Gebr. Stiepel. 15.50 Rm. [Darin: Nettl, Paul: Heinrich Franz Biber von Bibern. S. 183—193.]

Sudetendeutsches Jahrbuch. 2. Band. Berichtsjahr 1925. Hrsg. von Otto Kletzl. 8°, 228 S. Augsburg 1926. Joh. Stauda.
[S. 53—60: Paul Nettl, Gustav Mahler in Prag.]

Thamm, Josef. Festschrift zur 100-Jahrfeier des Neisser Männer-Gesangvereins „Liedertafel" (1826—1926). 8°, 93 S. Neiße 1926, F. Bär. 2 Rm.

Wickenhauser, Richard. Anton Bruckners Symphonien. Ihr Werden und Wesen. (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Bd. 37.) 1. kl. 8⁰, 147 S. Leipzig [1926], Reclam. —.80 Rm.

Wilson, H. L. Music and the Gramophone and some Masterpiece Recordings. 8⁰, 284 S. London 1926, George Allen & Unwin. 7/6 sh.

Wolfurt, Kurt v. Mussorgsky. gr. 8⁰, 382 S. Stuttgart 1927, Deutsche Verlags-Anstalt. 12.50 Rm.

Dissertationen

Piersig, Fritz. Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentation. (Hallenser Dissertation.) 8⁰, 146 S. Halle a. S. 1927, Max Niemeyer.

Neuausgaben alter Musikwerke

Dandrieu, J. F. Pièces d'orgue. Extrait des Archives des maîtres de l'orgue, publiées par Alex. Guilmant et André Pirro. Mainz 1926, B. Schott's Söhne. 12 Rm.

Lanner, Joseph. Ländler und Walzer. Bearb. v. Alfred Orel. Nebst Anhang: „Die Schönbrunner". Für Klavier gesetzt von Ignaz Friedman. Publikationen d. Ges. z. Hrsg. der D. d. T. in Österreich. Jg. 33, Tl. 2 = Bd. 65. 2⁰. Wien 1926, Univers.-Edit. 25 Rm.

[**Richar**, Elsa.] Zweiunddreißig deutsche Volkslieder, ausgewählt und für gem. Viergesang gesetzt. (Flugschriften u. Liederhefte, hrsg. v. d. Deutschen Volksgesang-Verein in Wien. 19. Heft.) kl. 8⁰, 86 S. Wien 1926, Verlag des D. Volksgesang-Vereins.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin.

Unser Programm, Anregungen aus allen Gebieten des immer weiter sich ausdehnenden Reiches der Musikwissenschaft zu geben, ist in den letzten Monaten besonders lebhaft in die Tat umgesetzt worden. Im Mittelpunkt standen vier große Veranstaltungen.

Gemeinsam mit der psychologischen Gesellschaft „Hirnrinde" wohnten wir im Hörsaal des Physiologischen Instituts der Universität den experimentell-psychologischen Untersuchungen zu Problemen der neuen Musik mit Demonstrationen und Lichtbildern bei, die Dr. Alfred Guttmann nach langer, mühevoller Vorbereitung angestellt hat, um — nur das Wichtigste sei genannt — zur Frage der psychologischen Möglichkeit des Vierteltonsystems Stellung nehmen zu können. Herr Guttmann kam zu einer Ablehnung, weil er auf Grund genauester objektiver Vergleichung der Tonhöhen singender und spielender Musiker feststellen mußte — wie es ähnlich bereits der jüngst verstorbene, verdienstvolle Otto Abraham getan hatte —, daß die subjektiven Abweichungen im freien, affektgetragenen Melos schon im diatonischen System den Betrag eines Vierteltons oft genug überschreiten.

In die Vergangenheit, in Musik und Dichtung des deutschen Mittelalters führte uns im November Herr Bruno Grusnick. Der schöne Abend, der eine ungewohnt große Zahl Andächtiger in die Staatliche Instrumentensammlung gelockt hatte, brachte von der herb-gewaltigen Kraft des Sigurdliedes der Faröer über Edda und jüngeres Hildebrandlied einen ganzen Minne-

sängerschatz zwischen Spervogel und Neidhart von Reuental in all seiner Tiefe und Süße. Bald von Herrn Grusnick ohne Begleitung gesungen, bald von Herrn Wilhelm Krüger gesprochen oder von den Damen der Heinrich Schütz-Gemeinde einstimmig vorgetragen, zog hier ein ergreifendes Stück deutscher und musikalischer Vorzeit in seinen Bann. Dank diesen erstaunlich frischen Werken und der Schlichtheit und Hingegebenheit der Ausführung, wie sie Berufssänger und -sprecher kaum aufbringen, nahmen die Zuhörer seelische Eindrücke von seltener Stärke mit. Aus dieser Art, Literatur- und Musikgeschichte in das Leben zu führen, sollten unsere Schulen Gewinn ziehen.

Im Dezember versuchte der Unterzeichnete, die Hörer in die Geisteswelt des ursprünglichen Menschen einzuführen, in der sich die Geburt und frühe Kindheit der Musik vollzogen hat. Eine Studie etwa gleichen Inhalts wird das nächste Heft des Bulletin de l'Union musicologique bringen.

In der Januarsitzung durften wir den Herrn Gesandten Bulgariens und den bulgarischen Fachgenossen Herrn Dr. Peter Panoff begrüßen. Der Vortrag des Herrn Panoff über die Volksmusik seiner Landsleute zeigte uns erneut, wie wichtig die genauere Kenntnis der balkanischen Tonkunst für die gesamte Musikwissenschaft ist. Denn der Balkan ist eines der reichsten Quellbecken, in dem sich die musikalischen Ströme aus Vorder- und Westasien gefangen haben.

Zwischen diese Vorträge schoben sich noch eine Anzahl besonderer Einladungen. Prof. Dr. Johannes Wolf führte uns durch die reichen Ausstellungen Weberscher und Beethovenscher Autographen und Drucke in der Staatsbibliothek, Herr Erwin Schwarz-Reifflingen gestattete den Zutritt zu einem interessanten Konzert von Lauten- und Gitarrenmusik, und wie immer durften wir mehrfach Gäste der Darbietungen des von Prof. Dr. Carl Thiel geleiteten Madrigalchors der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik sein. Sachs.

Mitteilungen

Am 13. Januar 1927 ist William Barclay Squire in London an den Folgen einer Operation gestorben. Es gibt wohl keinen Musikforscher, der je mit den gedruckten Musikschätzen des British Museum zu tun hatte und diesem vorbildlichen Bibliothekar und hilfsbereitesten aller Menschen nicht Dank schuldete. Jede Auskunft, die William Barclay Squire gab, ging über das Beamten- und Pflichtgemäße hinaus, atmete das persönliche Interesse an dem Fragenden und dem behandelten Problem; Krieg und Nachkriegszeit haben seine Objektivität, seine Hingegebenheit an die Sache keinen Augenblick getrübt. Er war eines der überzeugtesten und tätigsten Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft, und seine Freunde wissen, mit welchen Erwartungen und Hoffnungen er 1924 zum Basler Kongreß gegangen ist ... 1855 geboren, erhielt er einen Teil seiner Erziehung in Deutschland (Frankfurt a. M.); ursprünglich Rechtsanwalt mit starken musikalischen und musikgeschichtlichen Neigungen, trat er erst 1885 als Assistent in die Bibliothek des British Museum ein und versah sein Amt, zum Schluß als „Deputy Keeper of the Department of Printed Books" der Musikabteilung, bis 1920. Eine Frucht dieser Tätigkeit ist der zweibändige „Catalogue of Old Printed Music in the British Museum" (1912), ein Muster seiner Art. Seit 1920 war er wenigstens noch als Ehren-Kurator der Royal Music Library, die aus Buckingham Palace ins British Museum überführt worden war, an seiner alten Wirkungsstätte, wenn auch in neuen Räumen zu finden, inmitten der Autographe Händels, stets in stiller Entdeckerfreude — ich erinnere mich an die verhaltene Geste, mit der er mir im Frühjahr 1923 ein Ms. mit herrlichen Concerti grossi Alessandro Scarlattis vorwies. Ursprünglich vielfach kritisch tätig, zog ihn die Mitarbeit an Groves „Dictionary" immer mehr zur historischen Forschung hinüber; mit seinem Schwager J. A. Fuller-Maitland gab er 1889 ein Supplement des Werks heraus, und zahlreiche Beiträge von ihm enthalten die Archaeologia, Musical Anti-

quary, Musical Quarterly, Music and Letters und vor allem die Organe der IMG — alle durch die Vorsicht und Eindringlichkeit des Gedankengangs ausgezeichnet. Seine besondere Liebe galt Purcell, dessen Harpsichord-Musik er in der G.-A. herausgegeben hat; auch für die Neuausgabe des „Fitzwilliam Virginal Book" zeichnete er als Mitherausgeber; doch war er nie ein „Spezialist", und das Old Hall-Manuscript fesselte ihn ebenso wie ein italienisches Madrigal (er hat eine dreibändige Madrigalsammlung bei Breitkopf & Härtel erscheinen lassen) oder eine Händelsche Arie. Sein Andenken wird überall wo es lebendige Musikforschung gibt, lebendig b eiben. A. E.

Am 25. Januar ist in Essen Prof. Ludwig Riemann im 64. Lebensjahr gestorben. Seine Studien galten vor allem der Akustik und Tonpsychologie, auf welchen Gebieten er wertvolle Arbeiten veröffentlicht hat.

Der Prager Universitätsmusikdirektor und Lehrer für Musiktheorie an der dortigen Deutschen Universität Hans Schneider ist im Januar in Karlsbad gestorben.

Am 5. Februar hat Prof. Dr. Carl Krebs in Berlin seinen 70. Geburtstag gefeiert. Er gehört zu dem Kreis um Philipp Spitta und der Vierteljahrsschrift für M.-W., in deren Jahrgang 1892 seine wertvolle Arbeit über Dirutas Transilvano steht, und er ist mit Studien über alte Klaviermusik, über Dittersdorf, durch die Urtext-Ausgaben der Klaviersonaten C. Ph. Em. Bachs und Beethovens der Musikwissenschaft stets verbunden geblieben.

Das Programm der Beethoven-Gedenkfeier in Bonn sieht vor: Am 19. Febr.: Feier der Universität mit einer Gedenkrede von Prof. Dr. L. Schiedermair; Dirigent Erich Kleiber. Am 26. März: Feier des Beethovenhauses Bonn, mit einer Gedenkrede von Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger; Ausführende: das Klingler-Quartett. Im Mai: Musikfest der Stadt Bonn: Dirigenten Siegmund v. Hausegger und Fritz Busch.

Vom 2. bis 5. März 1927 findet in Hamburg eine erste Tagung für das gesamte Farbe-Ton-Problem statt. Vorgesehen ist eine Behandlung sämtlicher einschlägiger wissenschaftlicher wie auch künstlerischer Fragen auf diesem Gebiete. Eine Reihe namhafter Persönlichkeiten aus der Gelehrten- und Künstlerwelt haben ihre Mitwirkung bereits zugesagt. Neben den wissenschaftlichen Vorträgen ist eine Vorführung der Farblichtmusik Alexander Lászlós, sowie eine erschöpfende Ausstellung wissenschaftlichen Materials geplant. — Nähere Auskünfte durch Dr. Friedrich Mahling, Hamburg 33, Fuhlsbüttelerstr. 105.

Die Neuwahlen der Société Française de Musicologie im Jan. 1927 hatten folgendes Ergebnis: Präsident: Julien Tiersot, indes der bisherige Vorsitzende, Lionel de la Laurencie, Ehrenvorsitzender wurde; Vizepräs.: G. de Saint-Foix; Schriftführer: Ch. Bouvet; Kassenwart: Ch. Mutin. Mitglieder des Verwaltungsrats bleiben; E. Borrel, M. Cauchie, A. Gastoué, J.-G. Prod'homme, H. Prunières, F. Raugel, Th. Reinach, A. Tessier, Mlle. G. Thibault.

Die Versteigerung der Musikerhandschriften aus dem Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer, die am 6. und 7. Dezember v. J. unter reger Beteiligung deutscher Bibliotheksverwalter und in- und ausländischer Sammler und Händler im Hause K. E. Henrici in Berlin stattfand, hat den erwarteten „sensationellen" Verlauf genommen. Obwohl diesmal nur der vierte Teil der ungemein umfangreichen Sammlung zum Verkauf kam und einige große Stücke mangels genügend hoher Gebote zurückgezogen wurden, betrug der Gesamterlös an 175000 Mark: eine erneute Bestätigung der häufig gemachten Erfahrung, daß auch nach einer lange andauernden Dürre der Kunstmarkt beim Angebot erstklassiger Stücke sofort eine kräftige Belebung erfährt! Den Höchstpreis von 15000 Mark erzielte die sorgfältige Reinschrift von Beethovens Klaviersonate Fis dur, Werk 78. Sie wurde von dem Vertreter eines ungenannten schweizerischen Sammlers ersteigert, der auch für eine Reihe weiterer Urschriften des Bonner Meisters sehr hohe Beträge opferte: 10000 Mark für die Posaunenstimmen zur Neunten Sinfonie, 6400 Mark für die 46 Seiten umfassende Denkschrift an das Wiener Appellationsgericht über die Vormundschaft

des Neffen, 6550 Mark für eines der seltenen Konversationshefte mit einem nur zweizeiligen eigenhändigen Vermerk und für drei inhaltlich belangreiche Briefe an Kanka, Blöchlinger und Schuppanzigh 2500, 2900 und 1140 Mark. (Zu allen Preisen sind noch je 15 v. H. Aufgeld zuzurechnen!) Da auch acht Seiten Skizzenblätter mit Entwürfen zu Klavierfantasien für ein öffentliches Stegreifspiel auf 3650 Mark kamen, mußte sich infolge des starken Wettbewerbes das Beethovenhaus in Bonn leider mit zwei kleinen Manuskripten bescheiden: der ungedruckten Bearbeitung dreier Volkslieder (2150 Mark) und zwei Bagatellen aus Werk 119 (1800 Mark). — Das schönste Stück der ganzen Sammlung, die wundervolle Niederschrift von Bachs Orgelpräludium und Fuge in hmoll, „ein barockes Schreibkunstwerk höchster Art", wurde für 14600 Mark dem Florentiner Antiquar Leo S. Olschki zugeschlagen. Es ist höchst bedauerlich, daß diese unersetzbare Handschrift, ein nationales Heiligtum im wahrsten Sinne des Wortes, wohl nach Amerika entführt werden wird ... Eine eigenhändige Quittung des Thomaskantors kostete 850 Mark, und die Lautenpartita in Es dur erwarb für 2700 Mark der bekannte Berliner Sammler Frh. v. Vietinghoff, dem auch Brahms' fmoll-Sonate, Werk 5, für nur 3050 Mark zufiel. Brahms' Paganini-Variationen erbrachten 1800 Mark, die Fantasien Werk 116 1900 Mark und 18 Briefe an den Leipziger Verleger Bartholf Senff nur 730 Mark, erreichten also nicht die Preishöhe der Vorkriegszeit, ein Ergebnis, das durch den Ausfall der Käufer aus dem verarmten Österreich auch bei Gluck und Haydn, teilweise auch bei Mozart und Schubert zu beobachten war. Fünf der sonst sehr seltenen Briefe Glucks, von denen das Heyer-Museum freilich an 40 Stück besitzt, brachten nur je 800 Mark; auch die Preise für Briefe Haydns waren mit durchschnittlich 400 Mark nicht eben hoch. Zwei Familienbriefe Mozarts stiegen dagegen bis auf je 2250 Mark, darunter das vom 4. April 1787 datierte letzte Schreiben Wolfgangs an den Vater mit jenem ergreifenden, vom Geist des Freimaurertums erfüllten Bekenntnis, das wie eine Vorahnung seines eigenen frühen Todes anmutet. Zwei Musikhandschriften des Schöpfers der Zauberflöte — ein Marsch für Orchester und das anmutige Klavierrondo in D dur — waren für 2500 und 3000 Mark verhältnismäßig nicht teuer zu haben. Das Hauptstück der Schubert-Gruppe, die 34 Seiten zählende Partitur des Chorwerks „Mirjams Siegesgesang" (Werk 136) ging bei einem Ausrufspreis von 5000 Mark zurück; für zwei kleinere Schubert-Manuskripte wurden 1100 und 1350 Mark und für einen einzelnen kurzen Brief an seinen Freund Joseph Hüttenbrenner 1000 Mark erlöst. Eine sehr hohe Bewertung erfuhren zwei Hauptwerke von Meistern der Romantik: die erste Fassung der Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn stieg auf 8400 Mark (Auftrag der Familie v. Mendelssohn?), die erste Sinfonie von Robert Schumann mit den dazugehörenden Entwürfen auf 8800 Mark, ein Preis, der dem Schumann-Museum leider unerschwinglich blieb. Von Handschriften der Kleinmeister des 18. Jahrhunderts erzielte ein Klavierrondo von Carl Philipp Emanuel Bach 305 Mark, die Baßkantate „L'oro" von Caldara 265 Mark, Briefe Calsabigis und Dittersdorfs 165 und 170 Mark, ein Psalm von Durante 195 Mark, eine Flötensonate Friedrichs des Großen — eine große Seltenheit — 2000 Mark, zwei Briefe Hasses 360 und 350 Mark, Briefe von Nardini: 120 und 145 Mark, Piccinni: 145 Mark, Pugnani: 215 Mark, Tartini: 315 und 300 Mark, Vivaldi: 450 Mark, eine Messe von Giov. Simone Mayr 200 Mark, die Kantaten „Ariadne auf Naxos" und „Der Mai" von Reichardt 205 Mark, zwei Manuskripte Rousseaus als Notenschreiber 190 und 115 Mark und zwei Solokantaten Aless. Scarlattis 375 und 410 Mark. Nachstehend noch eine kurze Auslese weiterer Preise: ein Klavierbuch aus Bizets Jugendzeit mit drei unveröffentlichten Kompositionen brachte 1510 Mark, Chopins Polonaisen, Werk 40, 2850 Mark, sein Ges dur-Impromptu, Werk 51, 1350 Mark, Liszts Hugenottenfantasie 560 Mark, ein Streichquartettsatz Mendelssohns 860 Mark, zwei Violinkonzerte Paganinis je 1110 Mark, seine Hexenvariationen und eine ungedruckte Tarantella 960 und 760 Mark, Rubinsteins Oper „Der Dämon" 700 Mark und die geistliche Oper „Christus" 510 Mark, die melodramatischen Balladen Schumanns, Werk 122, 560 Mark, die vierhändige Bearbeitung der Ouvertüre zur „Verkauften Braut" von Smetana 2000 Mark, Spohrs Violinschule 410 Mark, zwei Bände

mit etwa 250 an Spohr gerichteten Briefen 490 Mark, ein „schwäbisches Tanzlied“ C. M. v. Webers 425 Mark usw. Eine auffällige Wandlung des Zeitgeschmacks trat bei der Einschätzung der früher sehr hoch bezahlten Handschriften Richard Wagners zutage: die beiden anziehenden Musikmanuskripte des Bayreuther Meisters — die Klavierfantasie in fis moll (ein Jugendwerk) und eine abweichende Lesart des Schlußchors aus Tannhäuser — fanden keine Liebhaber, und auch die Preise für seine allerdings sehr zahlreichen Briefe bewegten sich in nur mäßigen Grenzen. Von Autographen neuerer Tonsetzer erzielte ein frühes Bruckner-Manuskript, die Abschrift einer Ouvertüre von Rossini, 435 Mark, Regers Burlesken für Klavier zu vier Händen, Werk 58, 320 Mark, das Lied „Kling' . . .!“ von Richard Strauß 420 Mark und ein Liederstrauß von Hugo Wolf mit einigen ungedruckten Liedern auf Heine-Texte 510 Mark. — Als erfreuliche Tatsache ist zu buchen, daß auch die Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek in Berlin, die sächsische Landesbibliothek in Dresden, das Schumann-Museum in Zwickau und das Liszt-Museum in Weimar ihre Bestände durch größere Ankäufe vermehren und dadurch wenigstens einen Teil der Heyerschen Sammlung von der Abwanderung ins Ausland bewahren konnten. Eine zweite Versteigerung wird für das kommende Frühjahr vorbereitet; in ihr werden die alten theoretischen und praktischen Musikdrucke des Kölner Museums — darunter die große Madrigalsammlung — und seltene Handschriften vornehmlich italienischer Musiker des 16. bis 18. Jahrhunderts unter den Hammer kommen. G. Kinsky.

Hiermit gestatte ich mir, auf den eindrucksvollen Aufsatz P. Wagners „Über die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges“ (S. 2 ff. des laufenden Jahrgangs) Bezug zu nehmen. Ich bin dem hochverehrten Verfasser dankbar dafür, daß er in für mich ehrenvoller Weise an den 1. Teil meiner Studie „Zur Geschichte der Lehre vom Organum“ (S. 321 ff. des vorhergehenden Jahrgangs) anknüpft[1]. Andrerseits jedoch ergibt sich aus Wagners Aufsatz rein objektiv der Eindruck, daß ich eine für meinen Gegenstand wichtige Quelle übersehen habe (daß ich hierin nicht zu subjektiv empfinde, zeigt mir die Einsendung von Kathi Meyer, S. 123 ff. dieses Jahrgangs). Nun will ich die Möglichkeit des Übersehens von Quellen an sich keineswegs bestreiten. Aber mit dem ersten römischen Ordo verhält es sich anders. Daß derselbe paraphonistae aufführt, wissen wir seit dem ersten Band (1911) von Wagners bewunderungswürdiger „Einführung in die greg. Melodien“ (wo dem Terminus allerdings noch nicht diese Bedeutung beigelegt wird, vgl. S. 216 und 65). In der Tat ist durch den Terminus eine gewisse auf die Mehrstimmigkeit weisende Ideenassoziation gegeben. Aber eine genauere Prüfung zeigte mir im Appendix jenes ersten Ordo eine Stelle, welche den Paraphonisten Wechselgesang zuzuweisen scheint[2]. Ich will damit nicht bestritten haben, daß die Paraphonisten sich auch im Sinne der Mehrstimmigkeit betätigt haben könnten, aber ein Zeugnis dafür sehe ich im Ordo nicht. Was sodann die Entstehungszeit des 1. Ordo betrifft, so setzt gerade A. Baumstarks Aufsatz im Jahrb. f. Liturgiewiss. 5, auf den Wagner in sehr dankenswerter Weise hinweist (vgl. auch den Aufsatz Mohlbergs im Jahrb. f. Liturgiew. 4), voraus, daß die von Silva-Tarouca nach dem Vorgang Gerberts wieder ans Licht gezogene Ordogruppe nicht unser 1. Ordo, sondern noch älter ist; und auch sie kann nach B. in der uns vorliegenden Form nicht von Joh. Archikantor 680 niedergeschrieben sein, sondern muß spätere Zu-

[1] Ich werde auf diese Studie noch zurückkommen müssen (u. a. um nach Photographien, die zu erhalten mir seither geglückt ist, die angeführten Stellen aus dem De la Fage-Traktat zu emendieren), und daher bitte ich vorläufig nur, die zwei letzten Zeilen der Anm. 329 [4] streichen zu wollen, da G. Morin seither seine Zuweisung der Musica enchiriadis an Otger = Odo von Tomieres zugunsten Hogers von Werden († 902) modifiziert hat.

[2] Patr. lat. 78, 965: Sequitur . . . primus scholae cum paraphonistis (dies Wort ist hier vielleicht zu streichen) infantibus Alleluia; et respondent paraphonistae. Sequitur subdiaconus cum infantibus Alleluia, Dominus regnavit et reliqua; et semper respondent paraphonistae, et annuntiant Vers 2: infantibus, Parata sedes tua Deus. Item Vers. 3, Elevaverunt flumina, Domine. Post hos versos salutat primus scholae archidiaconum, et illo annuente incipit Alleluia cum melodiis infantium. Qua expleta, respondent paraphonistae semel (das Wort respondere ist freilich auch in der Anwendung auf die Mehrstimmigkeit bezeugt, doch steht hier wohl das Nacheinander außer Frage).

sätze enthalten. Demnach ist das Vorhandensein einer Angabe in unserem 1. Ordo umso weniger Beweis dafür, daß sie auf die Zeit des Joh. Arch. oder gar auf diejenige Gregors I. zurückgeht, obgleich andrerseits die Möglichkeit, daß einiges davon so weit zurückreichen kann, nicht bestritten werden soll. Wagner spricht andrerseits S. 5 von „pueri symphoniaci des Vitalian" (657—672). Er nennt hierfür keine Quelle, ebensowenig wie es Ambros tut, und auch ich finde weiter nichts, als daß Gerbert, De cantu II 41 (also ebenda, wo er von den vitalianischen Sängern spricht) pueri symphoniaci mit Gregor V. „circa annum 735" (!) in Verbindung bringt. Allerdings fand ich inzwischen inbezug auf Vitalian außer dem in meinem Aufsatz S. 331 angeführten vagen Hinweis aus dem 15. Jahrh. einen solchen aus dem 13., indem der Chronist Martinus Polonus sagt: Vitalianus cantum Romanorum composuit et organo concordavit (Mon. Germ. Hist., Script. 22, 423), — aber Martinus ist eine wenig zuverlässige Quelle, und so erhebt sich auch hier die zweifelnde Frage, ob er nicht direkt oder indirekt durch das susceptum modulationis organum des Joh. Diaconus (s. meinen Aufsatz S. 330) irregeleitet worden wäre[1]. Demnach scheint mir das Quellenmaterial vorläufig nicht genügend zur Behauptung, daß die päpstliche Kapelle im 7. Jahrh. die Mehrstimmigkeit systematisch gepflegt habe, zumal da die von mir S. 329 erwähnte Notiz, wonach die von Karl d. Gr. 787 aus Rom mitgebrachten cantores ihre fränkischen Kollegen in arte organandi unterwiesen hätten, wie hier nachträglich bemerkt sei, nicht von großer Glaubwürdigkeit ist[2]. Ich gebe zu, daß die von Wagner S. 6 [2] zitierte Stelle aus der Sequenz Alle caeleste (in der ich mera symphonia nicht im neuzeitlichen Sinne als „leere", sondern als „reine, lautere Konsonanz" auffassen möchte) suggestiv ist (die Sequenz würde übrigens dem Hymnologen C. Blume gemäß eher aus England stammen, vgl. Analecta hymn. 53, 167), immerhin ist auch sie nicht älter als das 10. oder 9. Jahrh. Und da andrerseits die Belegstellen für paraphonista im lateinischen Ducange keinen Hinweis auf Mehrstimmigkeit enthalten, werden wir, wie mir scheint, zunächst weiteres Material abwarten müssen, um uns bezüglich des 1. Ordos affirmativ auszusprechen.

Ein weiterer Eindruck, der sich rein objektiv aus Wagners Aufsatz ergibt, scheint mir dieser zu sein, daß ich die Quellen zur ältesten Geschichte des Organums nur, soweit sie bisher bekannt geworden sind, behandelt hätte. Wo ist aber bisher z. B. das äußerst anschauliche Zeugnis Aldhelms aus den 680er Jahren — von dem ich wahrscheinlich gemacht zu haben glaube, daß es sich nicht auf die Orgel bezieht — berücksichtigt worden? Indessen nicht hierauf kommt es an — ich glaube, wir werden darin einig sein, daß in dieser Zeitschrift nur quellenmäßig oder dem Zusammenhang nach Neues Platz zu finden hat —, sondern auf einen prinzipiellen Unterschied. Indem ich von frühmittelalterlichen Zeugnissen zu spätantiken Hinweisen die Brücke zu ertasten suchte, trat ich bewußt aus dem Rahmen der üblichen Anschauung vom ausschließlich nordischen Ursprung unserer Mehrstimmigkeit heraus; ob sich dann spezielle Zeugnisse für Italien finden würden, war von diesem Gesichtspunkt aus eine Detailfrage. Was nun diesen Zusammenhang zwischen Frühmittelalter und Spätantike betrifft, so sei zunächst auf Untersuchungen aus anderen

---

[1] Hier sei bemerkt, daß die Notker-Vita, welche von „vitalianischen Sängern" spricht (ohne aber etwas von Mehrstimmigkeit zu sagen), nicht von Ekkehard IV, sondern von dem im 13. Jahrh. schreibenden Ekk. V stammt. Bereits Gerbert, De cantu II 141 hat in diesem Zusammenhang an Mehrstimmigkeit gedacht (wobei immerhin anzuerkennen ist, daß er sich durch die Verwechslung von Orgel und Mehrstimmigkeit in späteren Quellen nicht irreführen ließ); P. Wagner dagegen neigte in seiner „Einf. in d. greg. Mel." I 216 einer anderen Deutung des „vitalianischen Gesanges" zu.

[2] Der „Mönch von Angoulême" ist nämlich nicht eine zeitgenössische Quelle, sondern der in der 1. Hälfte des 11. Jahrhs. schreibende Adhemar v. Chabannes (man findet die Stelle jetzt am besten in den Mon. G. H., Scr. I 170f. und IV 118). Sogar, daß überhaupt von Karl päpstliche Sänger mitgebracht wurden, erscheint im Lichte der neueren Forschung zweifelhaft (vgl. R. van Doren, L'influence musicale de l'abbaye de St. Gall, S. 45—55). Andrerseits dürfte jedoch die Persönlichkeit Adhemars umso wahrscheinlicher machen, daß er mit organare eben die Mehrstimmigkeit meinte, genoß er doch seine Erziehung in jenem Kloster von St. Martial in Limoges, welches sich eben damals anschickte, der Nachwelt die ersten Denkmäler seiner hochbedeutenden Tätigkeit auf dem Gebiete der Polyphonie zu vererben.

Kulturgebieten verwiesen. Wir haben da z. B. das bekannte Buch von H. Reich „Der Mimus", das allerdings nicht durchweg Zustimmung gefunden hat. Für das Gebiet der wirtschaftlichen Kultur kommt in Betracht: A. Dopsch, „Wirtschaftliche ... Grundlagen der eur. Kulturentwicklung ..." (vgl. dazu: A. Dopsch, „Vom Altertum z. Mittelalter", Arch. f. Kulturgesch. XVI). Und inbezug auf bildende Kunst sei ein Aufsatz von W. Goetz („Orient und Abendland", Arch. f. Kulturg. XVI) genannt, der orientalisierende Übertreibungen Strzygowskys nicht so sehr bekämpft, sondern sie in außerordentlich maßvoller Weise auf ihren Wahrscheinlichkeitsgehalt prüft[1]. Es ist undenkbar, daß die Völkerwanderung die spätantike Kultur ganz ausgemerzt haben sollte. Und die Musik? Gerade die Mimi und Joculatores überdauern derartige Stürme am ehesten (soll auf Beispiele aus der jüngsten Vergangenheit hingewiesen werden?), ihrer aber hatte die Spätantike Hunderttausende. Auch hier werden wir also die Spätantike als Ausgangspunkt setzen müssen, daneben freilich auch byzantinische und arabische Einflüsse vorauszusetzen haben, welche jedoch ihrerseits beide mehr oder weniger von Spätantikem ausgehen[2]. So liegt, wie mir scheint, keine Notwendigkeit vor, die Mehrstimmigkeit von Byzanz oder, wie H. G. Farmer es tun will, von den Arabern abzuleiten. Ein arabischer Einfluß könnte zudem erst nach Aldhelm wirksam geworden sein. Und was Byzanz betrifft, so liegt, sofern es sich um kirchliche Übernahme kirchlicher Bräuche handelt, ein gewisses Bedenken noch insofern vor, als die östliche Kirche, wenigstens soviel ich mir denken kann, sich der Aufnahme weltlicher Elemente gegenüber (und als solches mußte ja die Mehrstimmigkeit erscheinen, sofern sie in der Spätantike im Gebiet der Instrumentalmusik beheimatet war) stets abweisender verhalten hat als die abendländische[3]. Übrigens weiß Ducange für das Wort paraphonista, welches allerdings griechischer Faktur ist, auch in seinem mittelgriechischen Glossar nur auf abendländische Quellen zu verweisen. Und von den Funktionen allfälliger byzantinischer Paraphonisten wissen wir nichts, wie denn überhaupt die byzantinische Musik ein vorläufig dunkles Gebiet ist, ein Gebiet, über das Klarheit vielleicht nur in der Zukunft und bei Mitberücksichtigung russischer Forschungen über die Vergangenheit des russischen Kirchengesanges zu erwarten ist. So lange dieses Dunkel besteht, werden greifbare oder vermutete terminologische Affinitäten nur wenig Sicherheit bieten können.

---

[1] Der grundlegende Gesichtspunkt ist, daß die Spätantike sowohl dem Morgen- als dem Abendland den Ausgangspunkt zur weiteren Entwickelung bot, wodurch bereits eine Voraussetzung zum Entstehen verwandter Formen in weit voneinander entfernten Gebieten gegeben war. Allerdings sollen damit Einwirkungen des Orients auf den Westen nicht ausgeschlossen sein (und hierin hat, soviel ich weiß, der kürzlich verstorbene Kondakoff manches Kulturgeschichtliche beigebracht, was noch kaum bekannt ist, wie denn dieses Feld noch sehr ergiebig sein dürfte); aber es muß zwischen zwei Dingen unterschieden werden: einer Einwirkung und einer treibenden Kraft (bzw. Einwirkung, treibender Kraft und Grundlage der Entwickelung). Es ist übrigens, wie Goetz selbst erwähnt, auch der Standpunkt Dehios, daß als Grundlage der karolingischen Kunst die Spätantike anzusehen ist, und daß der Orient nicht ihr Hauptnährboden war.

[2] Wieweit ferner bei den neu auf die Arena tretenden Völkern uralte, von der klassischen Antike unabhängige Kulturelemente mitsprechen, muß die Forschung der Zukunft erweisen. Vorläufig scheint es wenigstens dem Außenstehenden, daß die Prähistorie und die Geschichte der Antike den gegenseitigen Anschluß noch nicht gefunden haben. Jedenfalls sollten, gerade was die Mehrstimmigkeit betrifft, Forschungen wie diejenigen von G. Fara (s. Rivista mus. it. XX, XXI, XXV, XXXIII) nicht außer Acht gelassen werden, die eine in Sardinien gefundene prähistorische Statuette (eine auf einem dreiröhrigen Blasinstrument spielende ithyphallische Figur) mit einem noch heute in Sardinien gespielten analogen Instrument (Launeddas) in Verbindung bringen. Hiermit wären Darstellungen von „Doppelflöten" auf ägyptischen, griechischen und anderen Denkmälern wenigstens zum Teil zusammenzuhalten. Und hat nicht neuerdings die „vergleichende Musikwissenschaft" gezeigt, daß Mehrstimmigkeit (in dem allgemeinen Sinne, wie ich den Ausdruck glaube nehmen zu sollen) etwas durchaus nicht so Fernliegendes ist? Man wird hier ferner der bereits seit längerer Zeit in ähnlichem Sinne verwerteten nordischen Luren gedenken: diese würde ich freilich noch nicht als eigentliche Zeugen ansehen; denn wenn man jeweilen zwei gleichgestimmte Instrumente nebeneinander gefunden hat, so können sie doch auch unisono geblasen worden sein; und wenn man auch verschiedene Naturtöne der beiden Röhren durcheinandermengte, braucht damit noch nicht die bewußte Verwendung verschiedener Zusammenklänge in einem musikalischen Zusammenhang gegeben gewesen zu sein.

[3] Vom naturhaften Ison (Festhalten eines Tones während der ganzen Melodie) innerhalb der griechischen Kirche besitzen wir, soviel ich mich erinnere, nur späte (nachbyzantinische) Zeugnisse.

Ich möchte daher nach wie vor mein Augenmerk besonders auf den Zusammenhang zwischen einer spätantiken, vorzugsweise instrumentalen Mehrstimmigkeit und der organica modulatio des (unter diaphonia ganz antik die Dissonanz verstehenden) Aldhelm richten. Zur Bestätigung dieses Zusammenhangs sei noch eine wichtige Stelle aus Augustins Kommentar zum 150. Psalm angeführt, auf welche A. Gastoué, L'orgue en France, S. 23 verweist: „Laudate eum in chordis et organo". Chordas habet et psalterium et cithara, quae superius commemorata sunt. Organum autem generale nomen est omnium vasorum musicorum; quamvis jam obtinuerit consuetudo, ut organa proprie dicantur ea, quae inflantur follibus (vgl. hierzu Enarr. in Ps. 56): quod genus significatum hic esse non arbitror. Nam cum organum vocabulum Graecum sit, ut dixi, generale omnibus musicis instrumentis, hoc, cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant (hydraulis?). Ut autem organum dicatur, magis Latina et ea vulgaris est consuetudo. Quod ergo ait „in chordis et organo", videtur mihi aliquod organum, quod chordas habeat, significare voluisse. Nam enim sola psalteria et citharae chordas habent ... Quibus fortasse ideo addidit organum, non ut singulae sonent, sed ut diversitate concordissima consonent, sicut ordinantur in organo. Habebunt enim etiam tunc sancti Dei differentias suas consonantes, non dissonantes, i. e. consentientes, non dissentientes: sicut fit suavissimus concentus ex diversis quidem, sed non inter se adversis sonis. Dies besagt doch wohl, daß die Orgel das mehrstimmige Instrument par excellence sei, so daß man in chordis et organo als „auf Saiteninstrumenten mehrstimmig" auffassen dürfe, und in diesem Sinne ist die Stelle in der von mir angenommenen Verkettung ein paralleles, aber kräftigeres Glied neben dem bei Martianus Cap. vorkommenden Eigenschaftswort organicus. Liegt aber die Wurzel der Bedeutung von Ausdrücken wie organica modulatio als Mehrstimmigkeit in diesen frühen Übergangszeiten, so dürfen wir uns der Versuchung, mittelalterliche Erwähnungen des Organums mit der Orgel zu assoziieren, gegenüber umso spröder verhalten (so würde ich z. B. die von Wagner S. 6 angeführte interessante Notiz über eine Turiner Stiftung vom Jahre 997, wenigstens soweit der mitgeteilte Wortlaut reicht, eher auf Mehrstimmigkeit als auf die Orgel beziehen, obgleich wir aus dem 10. Jahrh. schon einzelne Zeugnisse für das Auftreten der Orgel in der Kirche besitzen).

* * *

Da ich mich zu meinem Bedauern mit Auseinandersetzungen befasse, muß ich noch auf den Aufsatz A. M. Michalitschkes „Zur Frage der Longa in der Mensuraltheorie des 13. Jahrhs." (Jahrg. 8, 103ff. dieser Zeitschrift) zurückkommen. Als meine Abhandlung „Was brachte die Notre Dame-Schule Neues?" (Jahrg. 6, 545ff. dieser Zeitschrift) bereits im Druck war, lernte ich Michalitschkes bedeutende, wenn auch sich nicht einer klaren Ausdrucksweise befleißigende „Theorie des Modus" kennen. Dieses Spezialwerk über die Modustheorie des 13. Jahrhs. bringt u. a. eine neue Interpretation einer Odingtonstelle Couss. I, 235: wenn es dort heißt, die Longa sei aus einer zweizeitigen zu einer dreizeitigen gemacht worden, bedeute dies nicht einen Übergang vom zweiteiligen zum dreiteiligen Takt, sondern nur den Übergang von der zweizeitigen zur dreizeitigen Bewertung des Notenzeichens Longa innerhalb eines und desselben ternären rhythmischen Systems. Im Augenblick war es mir nicht möglich, mich ganz auf diese Interpretation einzustellen (s. S. 558), doch hierauf (Jahrg. 7, 389) erkannte ich sie unzweideutig an. Wenn nun Michalitschke trotzdem in seinem genannten Aufsatz nochmals die bereits von mir anerkannte Interpretation entwickelt, so habe ich gegen dieses Faktum nichts einzuwenden[1]. Doch geht Micha-

[1] Nur wenn Michalitschke S. 103 auch meine Revokation selbst bemängelt, darf ich wohl folgendes sagen. Ich erwähnte 7, 389, daß die rhythmisch-reale Deutung der Odington-Stelle seit Riemann auch von anderen Forschern befolgt worden sei. Wenn mir nun Michalitschke vorhält, daß sich meine (bereits aufgegebene) Auffassung mit derjenigen Riemanns nicht ganz decke, muß ich daran festhalten, daß meine (aufgegebene) Interpretation mit der Riemannschen gerade in dem im gegebenen Zusammenhang Wesentlichen übereinstimmt, d. h. inbezug auf die Tendenz/ Odingtons Ausspruch im

litschke in einem Punkte über seine „Theorie des Modus" hinaus. Während er dort S. 107 mit Riemann (gegen den er nur inbezug auf die sachliche Interpretation Einwände erhob) statt des dicitur des Coussemakerschen Druckes ducta las, wofür ich 6, 549 das dem Druck näherkommende ducitur vorschlug, tritt Michalitschke nunmehr für das auch sprachlich gewagte dicitur ein. Daraufhin wandte ich mich an Herrn Edwyn C. Hoskyns M. A., den Bibliothekar des Corpus Christi College in Cambridge, welches die einzige bekannte Handschrift besitzt, und erhielt die — sodann durch eine Photographie erhärtete — liebenswürdige Auskunft, daß im Original ducitur steht. Coussemakers dicitur ist also wohl ein Druckfehler, und die Stelle dürfte so zu lesen sein: Longa ... apud priores organistas duo tantum habuit tempora, sic (sicut?)[1] in metris; sed postea ad perfectionem ducitur, ut sit trium temporum etc. Im übrigen wird auf die Frage des Rhythmus in der Zeit vor Notre Dame noch zurückzukommen sein.

* * *

Schließlich seien noch einige Druckfehler berichtigt. Im 8. Jahrg. S. 322, 13. Z. v. u.: Atque; 327, 3. Z.: Ptolemäus; 327, 1. Z. der 1. Anm.: ohne Semikolon; 331, 11. Z. v. u.: nicht 321, sondern 311; 333 in der Mitte: nicht „behandelt", sondern „handelt"; 337, letzte Z.: vor „oder" ist „bald unter" einzuschalten. Im laufenden Jahrg. S. 195, vorletzte Z. über dem Strich: nicht modus, sondern nodus; 202, 2. Textzeile: scanditur; 208, 9. Z.: nicht „P. Wagner", sondern „R. Wagner"; 208, 13. Z. v. u.: nicht „etwa", sondern „etwas"; zu S. 199, drittletzte Zeile, sei bemerkt, daß selbstverständlich die beiden b durch runde und quadratische Form differenziert sind, und zu dem S. 208 zitierten Satz Diapente et diatessaron etc., daß er sich auch bei Gerbert Scr. I 150 findet, und zwar mit einer Buchstabennotation, die der Vergleich mit Machabeys Faksimile als korrekturbedürftig erweist.

Jacques Handschin.

---

rhythmisch-realen Sinne zu deuten. Wenn Riemann die rhythmische Zweiteiligkeit in erster Linie für den 3. Modus bei sonst dreiteiliger Rhythmik ins Auge faßte, während ich an ein „vormodales" Stadium der Mehrstimmigkeit überhaupt dachte, so macht sich doch auch bei R. die Neigung bemerkbar, den Bereich der rhythmischen Zweiteiligkeit auszudehnen; er wendet die binäre Teilung in der Tat allgemein auf die Transkription von Musik an, die er für vormodal hält, wobei vielleicht gerade eine gewisse Erinnerung an die Odington-Stelle mitwirkt, welche ja nicht vom 3. Modus spricht, sondern allgemein gehalten ist.

[1] Die Frage, ob sic oder sicut zu lesen ist, ist nicht ganz klar. Die Handschrift hat sic mit an das c gehängtem schrägem Vertikalstrich, der aber nicht Abbreviatur für sicut sein sollte, da er auch sonst häufig bei c und t ohne solche Bedeutung vorkommt (sicut kürzt die Hs. regelmäßig, indem sie über sic einen kurzen, kräftigen Horizontalstrich setzt). Da aber dem Sinne nach (wahrscheinlich gemäß Riemann und Michalitschke: „wie im Bereich der Versfüße") sicut naheliegender erscheint, darf man vielleicht annehmen, der Schreiber habe das eigentliche Abkürzungszeichen versehentlich weggelassen.

Februar	Inhalt	1927

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Sechstes Heft 9. Jahrgang März 1927

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Die Briefe Gottfried Christoph Härtels an Beethoven

Von

Wilhelm Hitzig, Leipzig

Die Briefe L. van Beethovens an Breitkopf & Härtel sind mit Ausnahme eines einzigen, nämlich des vom 22. April 1801, mit Beschwerden wegen der im 1. Jahrgang der Allgem. Musikal. Zeitung enthaltenen Rezensionen und mit den Anmerkungen betr. der Versorgung der Susanne Regina Bach, im Archiv der Firma erhalten, und an verschiedenen Orten veröffentlicht worden. Die Kritik dieser Veröffentlichungen hinsichtlich ihrer Treue und Vollständigkeit kann an dieser Stelle nicht vorgenommen werden, sie wird aber nicht ausbleiben. Die neuesten Mitteilungen zu den in diesen Briefen enthaltenen Verhandlungen mit dem Inhaber des Verlags, Gottfried Christoph Härtel, finden sich im Bär-Jahrbuch 1927. Im Archiv ferner erhalten sind die Briefe Karl van Beethovens, die in Thayer II, Anhang 3 von Riemann veröffentlicht wurden. Was dort einleitend von der Wichtigkeit dieser Briefe gesagt wurde, gilt in fast noch höherem Grade von den Briefen, die Härtel an die beiden Beethoven geschrieben hat und auf die nun näher eingegangen werden soll. Die hier mitzuteilenden Briefe des Verlags an Beethoven bzw. seinen Bruder Karl sind erhalten in den Kopierbüchern des Hauses; sie sind zweifellos sämtlich von Gottfried Christoph Härtel selbst verfaßt, nach seinem Diktat geschrieben und teilweise in extenso, teilweise verderbt in das Kopierbuch übertragen worden. Im ganzen existieren an Kopien 19 an L. van Beethoven selbst und drei an seinen Bruder. Eine Erläuterung zu diesen Briefen ist, soweit dies möglich und nötig war, schon von Oskar von Hase in seiner Darstellung der Beziehungen Beethovens zu Härtel im I. Bande der Geschäftsgeschichte von Breitkopf & Härtel (Leipzig 1919) gegeben worden. Von anderer Einstellung aus ist derselbe Versuch von mir im Jahrbuch der Firma, dem „Bär" für 1927, gemacht worden, in welchem auch eine auf neuere Untersuchungen gegründete Würdigung Härtels und der Grundlagen seiner Verlegerarbeit unternommen wird. Der endliche Ausgang aller Verhandlungen Beethovens mit dem Verlagshaus kann auch bei Thayer verfolgt werden.

Es folgen hier in chronologischer Weise die Briefe an Beethoven und zum Schluß die drei an Karl. Aus welchen Gründen die Briefe eine Unterbrechung von fünf

Jahren (1805—1810), wenigstens in den Kopierbüchern, erlitten haben, ist nicht festzustellen. Originale der Härtelschen Briefe an Beethoven sind mir nicht bekannt geworden, sie werden wohl sämtlich vernichtet worden sein; eine Sachlage, die bei Beethoven nicht verwunderlich erscheinen kann, der in diesen Briefen nur mehr oder weniger erfreuliche oder ärgerliche Geschäftsäußerungen sehen mußte. Die Briefe, von denen man nur bedauern kann, daß sie nur zum Teil erhalten sind, stellen heute eine sicher ganz besonders wertvolle Quelle zur Geschichte des Musikalienverlags zu Beginn des 19. Jahrhunderts dar, sie sind aber auch menschliche Dokumente für Absender und Empfänger.

Bei jedem Brief ist, soweit dies möglich war, der vorangegangene Brief Beethovens nach Prelingers Sammlung angegeben. Offenbare Fehler im Kopierbuch, die den Text unverständlich machen, sind sinngemäß verbessert worden: sie sind durch Ungeschick des kopierenden Angestellten, der Härtels Handschrift nicht überall lesen konnte, entstanden. Ganz entstellte Sätze, die ich nicht in den Sinn des Briefes hineinbringen konnte, stehen in Klammern. Die Orthographie ist der heutigen angepaßt.

Zu Beethovens Brief vom 22. April 1801 (Prelinger I, Nr. 29).

Leipzig, 21. Mai 1801.

Herrn Beethoven in Wien.

Die überhäuften Meßgeschäfte haben uns nicht erlaubt, die unverschieblichsten Angelegenheiten zu besorgen. Sie werden verzeihen, daß wir Ihren Brief etwas später beantworten.

Für Ihre in Zukunft herauszugebenden Werke, welche Sie uns zum Verlag anbieten, werden wir mit Vergnügen alles tun, was uns die Umstände erlauben. Da Sie selbst von uns zu erfahren wünschen, welche Gattung Komposition uns vorerst am angenehmsten sein würde: das ist Klavier-Sonaten ohne Begleitung oder auch mit Begl. von Violin oder Viol. u. Violoncelle. Wir bitten Sie, wenn Sie in diesem Genre wieder etwas schreiben, uns davon Nachricht zu erteilen. Wir haben gelesen, daß Sie ein Werk zum Besten der Mlle. Bach, dieses letzten schon halb ausgestorbenen Sprößlings der großen Künstlerfamilie herauszugeben gedenken. Der Ruhm Ihres Talents ist fest genug gegründet; dies unvergängliche Denkmal wird auch den Ruhm Ihres menschenfreundlichen Herzens aufs neue befestigen. Mit Vergnügen bieten wir uns dazu zu Verlegern an und werden die Sache so einzuleiten suchen, daß die arme Bach soviel als möglich dadurch gewinne. Schon haben wir vorläufig davon in der Mus. Zeitung Erwähnung getan. Ist Ihr Porträt noch nicht gestochen? Sollte es schon vorhanden sein, so würden Sie uns verbinden, wenn Sie uns nachweisen wollten, wo es zu haben ist. Wir haben bereits mehrere Porträts der vorzüglichsten Compositeurs stechen lassen und wünschen auch das Ihrige für unsern Verlag zu haben.

Zu Beethoven?

Leipzig, den 27. November 1801.

Beethoven in Wien.

Erinnern ihn an sein Versprechen. Contr. f. bestimmtes Jahr wird uns auch genehm sein. Porträt zu senden, oder von K. zeichnen zu lassen.

Zu Beethovens Brief vom 22. April 1802 (Prelinger IV, Nr. 1019) und Karl van Beethovens Brief vom 28. März 1802 (Thayer II, S. 610).

Leipzig, den 10. Juni 1802.

Herrn v. Beethoven in Wien.

P. P.

Ihr letztes gütiges Schreiben ist uns durch das uns dadurch bewiesene Zutrauen und wohlwollende Rücksicht überaus wert. Der Wunsch, diesem Zutrauen ganz entsprechen und mit Ihnen eine fortdauernde Verbindung zu Ihrer Zufriedenheit schließen zu können, ist dadurch nur noch lebhafter bei uns erregt worden. Indes sind die leidigen Umstände, die uns auf allen Seiten beschränken, musikalische Geistesprodukte anständig zu remunerieren, und welche wir, ungern und daher nur kurz in unserem letzten Briefe berührten, auch Ihnen nur allzuwohl bekannt, und es ist leider dahin in Deutschland gekommen, daß der Vorteil von der Herausgabe eines neuen bedeutenden Originalwerkes vielen Verlegern, nur gerade nicht dem rechtmäßigen zugute kommt. Denn da dieser seine Werke nicht so wohlfeil als die Nachstecher verkaufen kann, so findet er eben deshalb mit der Originalausgabe weit weniger Debit, als jeder Nachstecher, der ohnehin den Vorteil hat, die Werke eines Autors in einer gleichen Suite zu liefern, wie z. B. Simrock und einige Pariser Verleger die Ihrigen liefern. Wir allein enthielten uns bis zu einem gewissen Zeitpunkt alles Nachstichs, wobei freilich auch wir allein den Kürzern zogen; und wir würden es uns nie erlaubt haben, eine Sammlung Mozartscher Werke zu unternehmen, wenn nicht die naive Unbefangenheit anderer Verleger uns die von uns verlegten Originalwerke bald nach ihrer Erscheinung, in Kommission zum Verkauf einzusenden, unsere Empfindlichkeit gereizt und es uns zur nötigen Notwehr gemacht hätte, gleiches mit gleichem zu vergelten. Noch kürzlich sandte uns ein bekannter Wiener Verleger mit einem Briefe, in welchem er über die Unrechtmäßigkeit des Nachstichs klagte, ein von uns in der Originalausgabe verlegtes und von ihm uns nachgestochenes Werk nebst mehreren andern ein. Nur diese Umstände sind es, welche uns hindern, unsern Wunsch einer fortgesetzten Verbindung mit Ihnen durch solche Anerbietungen zu unterstützen, die mit den Vorschlägen Ihres Herrn Bruders übereinstimmen. Da Sie indes von uns einen Vorschlag wünschen, wie weit wir damit gehen können, so schlagen wir folgendes vor: Diese würden uns vorerst am genehmsten sein für eine große Sonate f. Klav. f. 130 Kr., für 3 Klavier-Sonaten Solo od. m. Acc. f. 300 Kr., für 1 Sinfonie f. 200 Banco, für 1 Klav.-Konzert f. 200 Banco. Den Betrag des Honorars können Sie immer durch dortigen Herrn Kunz & Co. oder einen andern unserer Korrespondenten gegen Abgabe des Mspts. erhalten, sobald wir von Ihnen darüber benachrichtigt sind. Noch können wir den merkantilen Erfolg Ihrer Werke nicht nach eigener Erfahrung schätzen, sollte uns derselbe gestatten, Ihnen noch ansehnlichere Bedingungen für die Folge vorzuschlagen, so werden wir Ihnen gewiß gern damit zuvorkommen.

Zu Beethovens Brief vom 18. Oktober 1802 (Prelinger IV, Nr. 1020).

Leipzig, den 3. November 1802.

Herrn L. v. Beethoven in Wien.

P. P.

Wir nehmen Ihren gefäll. Antrag wegen der Partien Variat. für Klavier an und bitten Sie, die stipulierten 225 f. oder 50 # bei den H. Kunz & Co., welche wir heut oder durch nächste Post davon benachrichtigen werden, zu empfangen und denselben den Empfang des Honorars und des uns überlassenen Eigentums auf dem Ihnen vorzulegenden Schein zu unterzeichnen. Es würde uns, bei unserer Achtung für Ihre Kunst, eine wahre Freude sein, Sie um den Verlag aller Ihrer neuen Werke zu bitten und Sie immer zu Ihrer größten Zufriedenheit remunerieren zu können. Aber leider ist es in Deutschland dahingekommen, daß bei jedem neuen interessanten Werke oft nur die Nachstecher mitmachen, indes die rechtmäßigen Verleger, da sie nicht so niedrige Preise stellen können, oft nicht den zehnten Teil so viel, als die Nachstecher verkaufen. Man hat uns diese Erfahrung bei allen nur einigermaßen bedeutenden Werken unsres Verlags machen lassen, bis wir selbst genötigt waren, Repressalien zu brauchen. Am Ende gewinnt dabei nur das Publikum (durch niedrige Preise) auf Kosten der Künstler. Das Quintett ist gestochen u. wir würden Ihnen schon ein Revisions-Exemplar zugesandt haben, wenn wir nicht durch eine hier verbreitete Nachricht, daß Sie sehr krank wären, und die wir nun mit großem Vergnügen widerlegt sehen, auch wären zurückgehalten worden. Es soll nun durch eine der nächsten Posten folgen. Die Anzeige wegen des von Hofm. arrangierten Septuors haben wir, obgleich ungern, in die Mus. Zeitung einrücken lassen, da man sie von uns veranlaßt glauben könnte, wir aber durchaus jede Verbindung und Beziehung mit dieser Handlung vermeiden. Man sagt uns, daß Sie mit einer Oper beschäftigt sind. Wir freuen uns dieser Nachricht u. wünschen nur, daß Sie das seltene Glück gehabt haben mögen, ein Stück von dramatischem musikalischem Wert zu finden. Wir kennen jetzt wirklich ein solches Stück in Manuskript, ganz für Musik gearbeitet u. von wirklichem dramatischem Gehalt, das wir in die Hände eines vorzüglichen Komponisten wünschten. Aber die Schwierigkeit, auch dem Verfasser des Stücks ein anständiges Honorar zu verschaffen, wird schwer zu überwinden sein. Dürfen wir Sie wohl um eine Nachricht von dieser Oper bitten? Wären Sie nicht geneigt, sie in Partitur herauszugeben? Für die 2 Violin-Sätze mit Orch. danken wir Ihnen verbindlichst, erlauben Sie, daß wir uns für jetzt mit Clav.-Variat. begnügen.

Zu Beethovens Brief vom 13. November 1802 (Prelinger IV, Nr. 1021).

Leipzig, den 20. November 1802.

H. L. v. Beethoven in Wien.

Daß Artaria das uns überlassene Quintett bereits gestochen hat, ist freilich ein schlimmer Handel. Von Artaria befremdet uns dies nicht, da dieser uns, wie andern, schon nachgestochen hat. Und da dieser uns noch im M. März d. J. den

Mitverlag der neuen Haydnschen Quartt. op. 77 gegen die Bedingungen von 50 # anbot, um, wie er uns schrieb, „dem so schädlich als entehrenden Nachstich vorzubeugen" — uns aber NB. mit demselben Briefe ein Werk (Romberg Duos) einsandte, das er uns nachgestochen hatte [so wie er uns vorher Haydnsche Vcl.-Son. pp. nachgestochen hatte]. Daß aber Artaria zu dem Mskpt. Ihres Quintt. [kam], ist freilich nur allein Ihre eigene Schuld, denn da Sie uns das Alleineigentum dieses Werkes schriftlich zusicherten, so begaben Sie sich ausdrücklich jeder andern Disposition über dieses Werk. Haben Sie nun demohngeachtet darüber disponiert und es, ehe es bei uns herauskam, dem H. Graf Fries gegeben, so sind Sie allerdings auch selbst u. allein dafür verantwortlich, wenn daraus schlimme Folgen entstanden u. dies Mspt. zu unserm Nachteil gemißbraucht wurde. Wir haben nicht das Vergnügen, Sie näher zu kennen, aber Ihre Werke bezeichnen Sie zu deutlich als einen Mann von Geist u. Herzen; wir dürfen daher keinen Augenblick zweifeln, daß Sie unbefangen u. gerecht über diese Sache urteilen u. erkennen werden, daß Sie selbst durch weitere Mitteilung des Mspt. zu dem Mißbrauch desselben Gelegenheit und Anlaß gaben, die Artaria außerdem nicht finden konnte, u. daß Sie selbst daher auch unsern Schaden zu tragen durch Recht und Billigkeit verpflichtet sind. Ihnen steht auch das Recht zu, deshalb Regreß an Artaria zu nehmen, gegen den Sie auch gewiß Recht finden werden. Wir können bei dieser Sache weiter nichts tun; der v. Artaria versprochene Aufschub würde, wenn ihn dieser auch so gewiß hielte als er ihn gewiß nicht halten wird, unsern Schaden keineswegs mindern, denn was sind 14 Tage für den Debit eines Werkes? Des von ihnen verminderten Preises nicht zu gedenken, bei welchem wir nicht auf die Kosten eines selbst geringen Honorars kommen könnten. Wir hielten uns daher versichert, daß Sie uns entweder das empfangene Honorar durch H. Kunz & Co. wieder zurückzahlen oder sich verbindlich machen werden, uns bald durch ein anderes Werk von gleichem merkantilem Wert zu entschädigen. Deuten Sie es uns nicht übel, wenn wir mit Offenheit hinzusetzen, daß Ihre Künstlerehre bei diesem auf jeden Fall zu einer lauten Publizität kommenden Vorfall um destomehr befangen ist, da ein ähnlicher Fall mit einem dem Grafen Browne überlassenen Werke pp. schon Aufmerksamkeit erregt hat.

Wir sehen Ihrer baldigsten Antwort entgegen und vertrauen darauf, durch selbige unsre Hochachtung gegen Sie bestätigt u. die Aussicht zu einer ferneren Geschäftsverbindung mit Ihnen, die uns immer schätzbar sein wird, eröffnet zu sehen.

Zu Karl v. Beethovens Brief vom 5. Dezember 1802 (Thayer II, S. 614).

Leipzig, den 11. Dez. 1802.

H. L. v. Beethoven in Wien.

Wir schrieben Ihnen in unserm letzten Briefe über den Vorfall mit Ihrem Quintett und über das, was wir hierbei für unser Recht hielten, mit einer vertrauungsvollen und freimütigen Offenheit; aber in unserm Briefe war durchaus nichts, was Ihnen als unbescheiden hätte mißfallen oder Ihren H. Bruder kompromittieren können, noch weniger konnten oder können wir je eine solche Absicht haben. Vielmehr erhält derselbe (ob wir gleich in dem Augenblicke, da wir Ihnen

schrieben, über jenen Vorgang nicht weniger piquiert waren, als Sie es mit Recht waren) deutlich ausgesprochene Äußerungen unserer Achtung für Sie u. unseres Wunsches, durch diesen Anlaß Ihre Verbindung mit uns nicht gestört zu sehen, u. Ihres H. Bruders war von uns dabei gar nicht erwähnt. Wir gestehen Ihnen daher aufrichtig, daß wir uns einen soeben empfangenen Brief Ihres H. Bruders nicht erklären können, in welchem er uns versichert, daß Sie sich durch unser letztes Schreiben sehr beleidigt gefunden hätten, u. worin er sich gegen Anschuldigungen rechtfertigt, die uns nie gegen ihn in Sinn kommen werden. Wir sind es übrigens von Ihnen gewiß, daß Sie unsere letzte Darstellung dieser Sache, Ihrem wesentl. Inhalte nach, gerecht gefunden haben werden, u. daß diese Ihnen daher nicht hat mißfallen können. Ihr H. Bruder schreibt uns zwar bei dieser Gelegenheit, „daß man für Zufälle u. schlechte Leute nicht könne, u. nicht alles voraus wissen könne". Wir sind es jedoch von Ihnen versichert, daß Sie in diesen u. gleichen Fällen gern den Verleger, dem Sie das Eigentum eines Werkes zugesichert hatten, dasselbe auch schützen u. garantieren, und ihn, wo er ohne Schuld wäre, gewiß auch ohne Schaden sein lassen würden. Daß uns bei unserm vorigen nicht gekränkter Eigennutz leitete, sondern daß wir bloß offen äußerten, was uns nach unserer Überzeugung hierbei gerecht schien, beweisen wir sehr gern dadurch, daß wir Ihnen allein diese ganze Sache überlassen und unserer Beeinträchtigung dabei durch Artaria nicht mehr gedenken werden. Nichts würden wir jedoch mehr bedauern, als wenn es diesem Herrn gegen Sie und uns gelungen sein sollte, in dieser Sache einen Anlaß zu finden, Sie u. Ihren H. Bruder von uns, ohne unsere Schuld, zu entfernen. Von den H. Kunz & Comp. haben wir das Mspt. Ihrer Var. noch nicht erhalten u. diese daher ersucht, es bei Ihnen abholen zu lassen.

Zu Beethovens Brief vom 8. April 1803 (Prelinger IV, Nr. 1022).

Leipzig, den 2. Juni 1803.

H. L. v. Beethoven in Wien.

Die Variationen op. 34 u. 35 sind beide gestochen, bis jetzt aber nur erstere abgedruckt, von denen wir eine Anzahl Exp. auch, nach Ihrem Wunsche, unserer nächsten Sendung an H. Träg oder Sonnleithner beschließen werden. Die anderen, oder op. 35, sollen ebenfalls bald nachfolgen. Die Verbesserungen Ihrer bei Naegeli gestochenen Sonaten werden wir mit Vergnügen in der Musikal. Zeitung anzeigen. Ihr gütiges Anerbieten in Betr. der Ouvertüre und der Symph. ist uns als Beweis der auf uns genommenen Rücksicht sehr schätzbar. So angelegentlich wir indeß gewünscht haben, durch den Verlag aller Ihrer neueren Werke eine fortdauernde Verbindung zu erhalten, wie wir Ihnen dies mehrmals bezeugt haben, so wünschen wir jedoch nicht, nur zuweilen als Meistbietende ein einzelnes Werk von Ihnen zu erhalten, als wobei wir auch, des Nachstichs und anderer Ursachen halber, unsere Rechnung nicht finden würden. Für die Liebhaber ist es weit erfreulicher, die Werke eines geschätzten Komponisten von einem Verleger und in einer gleichen Ausgabe zu erhalten, als von vielen Verlegern sie mühsam zusammenzubringen und sie in sehr ungleichem Format und Stich zu besitzen, wodurch der Nachstich nur um desto mehr begünstigt wird und jeder einzelne rechtmäßige Verleger zurückgesetzt wird.

Aus eben diesem Grunde werden Sie die Freunde Ihrer Klavier-Komposition sehr erfreuen, wenn Sie einmal sich mit den Verlegern Ihrer früheren Klaviersachen vergleichen und eine neue gleiche Ausgabe der letzteren veranstalten wollten. Jene Verleger, die ihr Recht bereits benützt haben, würden Ihnen diese Abfindung wahrscheinlich nicht sehr erschweren, oder Sie könnten sich dieselbe vielleicht dadurch erleichtern, daß Sie die Wiederabtretung ihrer Rechte zu einer der Bedingungen machten, unter welcher Sie ihnen neuere Instrumental-Sachen überließen. Sollten Sie diese Idee ausführbar finden und dazu geneigt sein, so würden Sie uns sehr bereit finden, Ihnen dazu die Hand und annehmliche Bedingungen zu bieten. Für die uns offerierten Kompositionen des H. Kleinheinz müssen wir für jetzt noch verbindlichst danken.

Zu Beethovens Brief vom Ende Juni 1803 (Prelinger IV, Nr. 1023).

Leipzig, den 30. Juni 1803.

Herrn L. van Beethoven in Wien.

Es ist uns sehr erfreulich gewesen, wieder einmal mit Ihrer schätzbaren Zuschrift beehrt zu werden. Dagegen wird Ihr Herr Bruder unsere Antwort auf seinen letzten Brief erhalten haben. Die in der Nägelischen Ausgabe Ihrer Sonaten eingeschlichenen Fehler wollen wir in der A. M. Z. sogleich anzeigen, sobald wir von Ihnen das Verbesserungsblatt erhalten. Was unsern Stich Ihrer Var. betrifft, so wird nun die erste Partie schon in Ihren Händen von Ihnen korrekt gefunden worden sein. Das zweite Werk Variat. wird Ihnen in Stich und Korrektheit wahrscheinlich auch Genüge leisten. Es wird unverzüglich abgedruckt werden. Den Titel werden wir nach Ihrer neuerl. Angabe abändern. Sie hatten einmal die menschenfreundliche und rühmliche Absicht, eine Sonate zum Besten der noch hier in Dürftigkeit lebenden einzigen übrigen Tochter v. Seb. Bach herauszugeben. Möchten Sie doch dieses großmütige Vorhaben bald ausführen, denn wenn je die dem Armen bald gereichte Hilfe für diesen dadurch doppelten Wert hat, so ist dies hier besonders der Fall, da die Dem. Bach schon in einem hohen Alter ist und mithin Ihr edelmütiges Geschenk, wenn es verspätet würde, leicht zu spät kommen könnte. Das Gedicht, von welchem wir Ihnen sprachen, wird nicht ohne Musik in Druck erscheinen, vielleicht aber bald mit derselben, von einem Berliner Tonkünstler. Es würde uns sehr angenehm gewesen sein, wenn Ihr Herr Bruder, der uns von einer neuen Sinfonie von Ihnen schrieb, uns Ihre Bedingungen angezeigt hätte.

Zu Karl v. B.s Brief vom 27. August 1803 (Thayer II, S. 619) und Beethovens Brief vom September 1803 (Prelinger IV, Nr. 1024).

Leipzig, den 20. September 1803.

Herrn L. v. Beethoven in Wien.

Sie haben die Güte gehabt, durch das letzte Schreiben Ihres H. Bruders uns einige neuere Klavier- und Violin-Sachen Ihrer Komposition, und zwar gegen die Bedingung von 150 # Honorar zum Verlag offerieren zu lassen. Wir sind für

diesen uns sehr schätzbaren Beweis eines wohlwollenden Andenkens gegen uns sehr dankbar, und wir entsagen gewiß einem sehr angelegentlichen Wunsche, wenn wir, durch die Lage der Sache verhindert, dies gütige Anerbieten nicht annehmen können. Aus beiliegenden Anzeigen H. Zulehners in Mainz ersehen Sie, dafern es Ihnen nicht schon bekannt geworden ist, daß derselbe Ihre gesamten Kompositionen für Violine und Klavier auf Abonnement ankündigt. Jeder rechtmäßige Verleger Ihrer Werke ist dadurch nun im voraus gewiß, die Werke, welche er von Ihnen gegen ein verglichenes Honorar übernimmt, nicht bloß in Bonn, Offenbach und von mehreren anderen deutschen und französischen Verlegern, sondern auch ganz gewiß in Mainz nachgestochen zu sehen, und zu säen, damit jene ernten können. Wenn auch diese Umstände den Wiener Verlegern, der Entfernung wegen, weniger nachteilig sein sollten, so machen sie es jedoch einer in der Mitte Deutschlands situierten Handlung unmöglich, Ihnen für Ihre Werke Bedingungen zu offerieren, die Ihnen annehmlich sein könnten. Sollten Sie dagegen wieder einmal ein Klavier-Konzert oder eine Sinfonie herausgeben und uns den Verlag davon zu überlassen geneigt sein, so bitten wir, uns Ihre Bedingungeu wissen zu lassen.

Zu Beethovens Brief vom 26. August 1804 (Prelinger IV, Nr. 1029).

Leipzig, den 30. August 1804.

Herrn van Beethoven in Wien.

Ihre gütige Verwendung an uns in Betreff der vier neuen herauszugebenden Werke ist uns sehr ehrend und schätzbar; wir bezeugen Ihnen dagegen unsere lebhafte Erkenntlichkeit. Unsere Musikstecherei und Druckerei ist allerdings so organisiert, daß wir auch ziemlich starke Werke schnell und in beträchtlicher Anzahl abdrucken lassen können; in dieser Rücksicht würden wir allen Wünschen wohl Genüge leisten können. Was hingegen die von Ihnen vorgeschlagenen Bedingungen betrifft, so ist unsere Situation, wie wir Ihnen schon bei ähnlicher Veranlassung gemeldet haben, zu beschränkt, um Ihnen auch darin Genüge leisten zu können, da der Debit in Deutschland durch den Nachstich (dem Ihre und alle Werke von höherem Kunstwerte desto mehr ausgesetzt sind), in Frankreich, England pp. aber durch die politischen Zeitumstände jetzt äußerst geschmälert wird.

Besonders schwierig ist jetzt die Herausgabe größerer und ernsthafter, wenn auch noch so trefflicher Werke in Partitur. Wir haben diese Erfahrung an Mozarts Requiem und Don Giovanni, an Händels Messias, an Haydns Messen und ähnlichen Werken zu großem Nachteil von uns gemacht, denn ob wir sie gleich zu äußerst niedrigen Preisen gesetzt haben, so ist doch die Nachfrage danach bei weitem nicht hinreichend gewesen, um nur die simplen Druckkosten zu ersetzen. Die Aufhebung der Klöster hat hierzu nicht unwesentlich beigetragen. Da Sie hingegen wahrscheinlich, und mit gerechtem Anspruch, den bei weitem größten Teil des proponierten Honorars auf Ihr Oratorium werden geschlagen haben, so würde eben dieses Werk die Übereinkunft zwischen uns am meisten erschweren. Sollten wir Ihnen demohngeachtet einen Vorschlag tun, so würden wir Sie bitten, mit Rücksicht darauf, daß wir von der Herausgabe dieses Werkes außer der Ehre des Ver-

lags wenig oder keinen Vorteil finden können, das Honorar dafür in einer Anzahl von Exemplaren anzunehmen, wogegen wir keine nach Wien für unsere Rechnung schicken würden, bis die Ihrigen verkauft wären; das Honorar für das ausschließende (überhaupt — nicht bloß für Deutschland) Eigentum der andern 3 Werke aber in barem Gelde vorzuschlagen. Sind Ihre Vorschläge nur irgend von der Art, daß Sie uns den Verlag dieser Werke nicht ganz unausführbar machen, so sollen sie dann sehr geschwind fertig sein und versandt werden.

Zu Karl v. Beethovens Brief vom 10. Oktober 1804 (Thayer II, S. 622).

Leipzig, den 3. November 1804.

H. Louis van Beethoven in Wien.

Sie haben die Güte gehabt, uns d. Ihren H. Bruder schreiben zu lassen, daß Sie gesonnen sind, uns die in Ihrem letzten Briefe gedachten 5 Werke, nämlich 3 Sonaten, 1 Sinfonie a. gr. Orch., 1 Concertante für Violin, Cello u. Pf. mit Orch. für 1100 fl. Wiener Courant zu überlassen. Wir wollen diesen Preis annehmen, und es wird uns zum Vergnügen gereichen, hierdurch die Verbindung mit Ihnen zu erneuern. Nur eine, jedoch wesentliche Bitte fügen wir hinzu, die Sie gewiß gern erfüllen werden. Wir bitten Sie nämlich, uns über das allgemeine Eigentumsrecht dieser Werke eine kurze, jedoch gerichtl. Anerklärung auszustellen. H. Griesinger, den wir ersuchen, Ihnen die Zahlung zuzustellen, wird Ihnen unsere Meinung darüber sagen. Da man hier keine Wechsel a. Vista auf Wien zahlbar haben kann, so bitten wir, eine Anweisung auf jene 1100 fl. auf die H. Kunz & Comp., 6 Wochen nach Dato zahlbar, anzunehmen. Die gerichtl. Eigentumserklärung hat keine andere Absicht, als den, uns vor Nachstich zu sichern. Die Manuskripte übergeben Sie für uns H. Griesinger, welcher sie uns durch die Post senden wird. Die längste Zeit, in welcher alle 5 Werke bei uns bestimmt ausgegeben werden, wollen wir auf 8—9 Wochen nach Empfang derselben setzen, doch werden sie wahrscheinlich früher fertig. Die Dedikationen bemerken Sie auf den Werken, und wir bitten um Ihre Vorschläge wegen der Quartetten.

Zu Karl v. Beethovens Brief vom 24. November 1804 (Thayer II, S. 624).

Leipzig, den 4. Dezember 1804.

Louis v. Beethoven in Wien.

Sie haben die Güte gehabt, mir durch Ihren H. Bruder erwidern zu lassen, daß Sie mir die 5 Werke sukzessieren, nämlich in 14 Tagen 2, 14 Tage später 2 andere, u. ebensoviel später, das letzte senden wollten, um Ihnen teils die nochmalige Durchsicht, teils uns die Herausgabe zu erleichtern, und daß Sie die Entrichtung des Honorars nicht eher, als nach Ablieferung des letzten Manuskripts und des gerichtl. Verkaufsakts verlangen. Ich nehme dies sehr gern an und erwarte nun bald von Ihnen eine Sendung. Jene gerichtl. Erklärung, die Ihnen auch keine Weitläufigkeit machen wird, wünsche ich indes sehr, da sie mir wesent-

lich nötig ist, und sowohl deutschem als französischem u. engl. Nachstich wenigstens in den ersten 6 Monaten von der Erscheinung an abzuwehren, welches ich nur durch eine gerichtl. rekognoszierte Erklärung über mein ausschließendes Eigentumsrecht vermag.

Leipzig, den 22. Dezember 1904.

Beethoven in Wien.

Auf mein letztes Schreiben vom 4ten Dezember hoffte ich von Ihnen sogleich bestimmte Erklärung oder einige der vorgeschlagenen Werke zu erhalten. Es ist mir leid, zu finden, daß diese Sache wieder Verzögerung hat leiden müssen, umso mehr, da auch auf meiner Seite jetzt einige Umstände eintreten, welche mir nicht erlauben, die Herausgabe jener Werke unter wenigstens 3—4 Monat zu besorgen, wenn sie nicht schon an mich abgegangen sind. Ich halte mich verpflichtet, Ihnen dies anzuzeigen, um nicht Verbindlichkeiten auf mich zu nehmen, die ich nicht erfüllen könnte. Sollte dies gegen Ihre Konvenienz sein, so würde ich lieber diesmal auf das Vergnügen, jene Werke für mich zu aquirieren, Verzicht tun müssen. Die in dieser Angelegenheit auf die H. Kunz & Co. fl. 1100 gestellte Anweisung werde ich, da sie nun schon lange verfallen ist, zurückrufen, u. wenn noch eine Übereinkunft zwischen uns stattfinden sollte, Ihnen eine andere Anweisung ausstellen oder mich sonst mit Ihnen ausgleichen.

Zu Beethovens Brief vom 16. Januar 1805 (Prelinger I, Nr. 68).

Leipzig, den 30. Januar 1805.

L. v. Beethoven in Wien.

(Kopie fehlt im Kopierbuch!)

Zu Beethovens Briefen vom März und 18. April 1805 (Prelinger IV, Nr. 1030/31).

Leipzig, den 21. Juni 1805.

H. L. v. Beethoven in Wien.

Seit Ihren ersten Verhandlungen mit uns über die uns offerierten 5 neuen Werke sind nun an neun Monate verstrichen, ohne daß wir zum Ziel gelangt wären, wiewohl wir Ihre Forderung sogleich bewilligten u. dagegen nur die Ablieferung der Mspte. u. eines Kauf=Scheins zur Bedingung machten. Vor ohngefähr 4 Wochen schrieb der Fürst Lichnowsky, um diese Sache zum Ziele zu bringen, selbst von hier aus an Sie und teilte uns den Inhalt dieses Briefes mit. Aber auch hierauf sind wir ohne Antwort u. noch in gleicher Ungewißheit geblieben. So groß nun unsere Hochachtung für Ihre Kunst u. unser Wunsch immer gewesen ist, Ihre neueren Werke für unsern Verlag zu akquirieren, so wird uns doch dies zweifelhafte Verhältnis in die Länge zu unangenehm, als daß wir länger in dieser Ungewißheit bleiben u. nicht lieber wünschen sollten, auf dem kürzesten, wenn auch für uns

nicht angenehmen Wege heraus zu kommen. Wir entsagen daher lieber diesen Werken, die wir Ihnen deshalb auch durch erste fahrende Post zu anderer Weiterdisposition zurückschicken. Welche uns unbekannte Gründe Sie auch abgehalten haben mögen, diese Sache bisher in Richtigkeit zu bringen, so dürfen wir jedoch von Ihrer Billigkeit versichert sein, daß Sie uns bei dieser Zögerung durchaus keine Schuld zuschreiben, noch weniger aber unsere jetzige Erklärung als unbillig oder unziemend aufnehmen werden. Wir wiederholen Ihnen vielmehr die Versicherung, daß wir es uns zur Ehre u. zum Vergnügen achten werden, Ihre Werke zu verlegen, nur müssen wir Sie bitten, falls Sie künftig zu einem Verlags-Vertrage mit uns geneigt sein sollten, das Nötige mit uns ohne Vermittelung eines Dritten zu regulieren u. sich die Ausstellung des gewöhnlichen Kaufscheins oder der Eigentumsnote gefallen zu lassen, ohne welche wir, aus Gründen, die uns bloß betreffen, kein bedeutendes Werk zum Verlag übernehmen. Es wird uns jederzeit zum Vergnügen gereichen, Ihnen Beweise unserer aufrichtigen Hochachtung geben zu können.

In dem zur Post an Sie abgehenden Pakete befinden sich
Das Oratorium, Partitur
do. Stimmen
das Lied, Gedenke mein —
die beiden Klavier-Sonaten —
die Sinfonie. —

Zu Beethovens Brief vom 6. Juni 1810 (Prelinger IV, Nr. 1054).

Leipzig, den 20. Juni 1810.

L. v. Beethoven.

Eine Äußerung Ihres letzten Briefes verwundet mich zu empfindlich und zu unverdient, als daß ich nicht mit Erwiderung derselben anfangen sollte, ehe ich den übrigen Inhalt dieses Briefes beantworte.

Sie sagen: „ich hätte es nicht um Sie verdient (daß Sie die zwischen uns in Unterhandlung stehenden Werke meinetwegen zurückgehalten hätten), denn mein Betragen gegen Sie sei oft so unerwartet ꝛc.“

Ich bin es mir klar u. sicher bewußt, nie wissentlich gegen Sie etwas verschuldet zu haben, was das zarteste Gefühl des Anstandes oder des Rechts unter Männern in unserm Verhältnisse hätte verletzen oder meine Achtung für Sie, und meinen Wunsch, jenes Verhältnis zu erhalten, hätte dementieren können. Jene Äußerung ist mir daher so höchst unerwartet, als unbegreiflich. Sie kann nur auf einem Mißverständnis beruhen, das ich jedoch vergeblich zu erraten suche, da ich in Ihrem Briefe nirgends den Anlaß zu demselben angedeutet finde. Ich bitte Sie daher, mir den Grund dieser Unzufriedenheit mitzuteilen, damit ich mich rechtfertigen könnte.

Unmöglich kann sich diese Unzufriedenheit daher schreiben, daß ich Ihren frühern Vorschlag über Ihre neuern Werke nicht annehmen konnte. Denn, daß der so ungesetzliche Zustand des deutschen Musikhandels und der seit den letzten unheilvollen

4—5 Jahren so sehr gehemmte u. verstörte Gang besonders meines Musikhandels mir auch bei dem besten Willen nicht verstattet, ausgezeichneten Künstlern für ihre Werke auch so ausgezeichnete Vorteile zu offerieren, als Sie mit Recht wünschen, ist die Schuld der Zeit u. des Publikums, nicht die meinige. Auch für mich würde es glücklicher sein, wenn diese Verhältnisse glücklicher wären [und den distenden Künstler tun und nicht tun, zu gut um wir nicht hierin Gerechtigkeit widerfahren zu lassen](?).

Kaum möchte ich es wagen, Ihnen nun auf Ihren Vorschlag über Ihre neuen Werke den meinigen vorzulegen, da dieser hinter dem Ihrigen zurückbleibt, wie die gegenwärtige Zeit hinter der besseren vormaligen. Die Werke, welche Sie die Güte gehabt haben, mir zu offerieren, waren folgende:

Fantasie für Pf. allein,
Fantasie für Pf. mit Orch. u. Chor,
3 Pf.-Sonaten,
Variat. f. Pf.,
deutsche u. ital., meist durchkomponierte Lieder mit Pf.,
ein Konzert für Pf.,
1 Quartett f. V. A & B u.
die Musik zum Egmont.

In Ihrem früheren Schreiben setzen Sie die Bedingung hinzu, daß diese Sachen nicht vor dem ersten Septb. erscheinen dürften, weil Sie sie auch nach London verkaufen. Sie werden also zu dieser Zeit in London erscheinen — und, was hieraus sicher und unfehlbar folgt — sie werden gar bald darauf, der Londoner Ausgabe nachfolgend, auch bei allen den deutschen Verlegern erscheinen, welche sich wohl hüten, Ihnen ein zu angemessenes Honorar zu bieten, weil sie eben gar keines zu zahlen pflegen. Der Vorzug des deutschen Verlegers wird daher höchstens in der Priorität von einigen Wochen, höchstens Monaten bestehen, welches jedoch bei weitem dem Vorzug nachsteht, welchen die Ausgabe anderer Verleger durch größere Wohlfeilheit haben. So habe ich von Haydns letztem Quatuor als rechtmäßiger Verleger, wie ich jeden Augenblick beweisen kann, bis heute nicht mehr als etwa 250 Expl. verkauft, indes von den wohlfeilen Nachstichen vielleicht 2- u. 3mal soviel verkauft worden sind. Eben deshalb bin ich gewiß, daß kein deutscher Verleger außer Wien Ihnen die Offerte machen kann und wird, die ich Ihnen eben machen will, und die Sie, falls sie Ihnen auch nicht annehmlich ist, doch gewiß als einen Beweis ansehen werden, daß ich, was irgend die Natur der Sache zuläßt, gern tue, um das Verhältnis zwischen uns für glücklichere Zeiten zu erhaltn. Ich offeriere Ihnen nämlich für sämtliche obengenannte Werke ein bares Honorar von 200 (Zweihundert) Dukaten in Gold unter folgenden Nebenbedingungen, daß

1. diese Werke in London nicht eher als bei mir erscheinen, oder daß ich das druckfertige Manuskript derselben zeitig genug erhalte, um sie zu gleicher Zeit liefern zu können, als sie in London herauskommen, 2. daß ich einen Kaufschein von Ihnen darüber u. darin das ausschließliche Eigentumsrecht auf diese Werke, England ausgenommen, zugesichert erhalte.

Erhalte ich sämtliche Werke sogleich, so zahle ich gegen Ablieferung derselben sogleich den vollen Betrag der 200 #, welche auf die Anzeige Ihrer Genehmigung

durch nächste Post an meine Korrespondenten für Sie abgehen können. Werden jene Werke einzeln nach und nach abgeliefert, so zahle ich das Honorar ebenfalls in einzelnen Abträgen, und gegen Empfang des letzten Werkes die letzten 50 #.

Nach Empfang Ihrer Antwort werde ich, dafern Sie meinen Vorschlag annehmen, einer auch Ihnen angenehmen Vermittlung dort auftragen, dieses Geschäft völlig mit Ihnen zu regulieren. Leide ich von Nachstichen dieser Werke weniger, und finde ich daher mit denselben bessern Erfolg als ich jetzt voraussetzen kann, so wird mich dies auch um Ihretwillen ungemein erfreuen, und unsere nächste Verlagsunterhandlung soll Sie dann noch mehr überzeugen, wie gern ich immer was nur die Sache erlaubt für Sie zu tun und hierdurch meine Hochachtung zu beweisen, u. mir Ihre Zufriedenheit zu sichern bereit bin. Ein Freund von mir, ein trefflicher Dichter, auch von guter Musikkenntnis, ist jetzt auf meine Bitte hin mit einem Gedicht zu einem Oratorio beschäftigt, von dem ich viel Gutes hoffen darf. Es wird nicht ausschließend kirchlich sein, jedoch den Komponisten Gelegenheit geben zu Stellen von religiöser Erhebung. Wenn es in meinen Händen sein wird, werde ich es Ihnen, falls Sie es zu sehen wünschen, gern mitteilen. N.S. Im Fall, daß Sie meinen Vorschlag annehmen sollten, würde es mir lieb sein, zur besseren Korrektheit des Stichs Ihre Original-Mspte. zu erhalten. In jenem Falle werde ich es mir auch noch zum Vergnügen machen, Ihnen, falls Ihnen der Besitz mehrerer Partituren u. anderer Werke meines Verlags angenehm sein möchte, eine Anweisung für eine Partitur von 60—80 # Silbergeld nach dem Ladenpreise auf H. Träg zu schicken, von welchem Sie dann was Ihnen beliebt empfangen können.

Zu Beethovens Brief vom 2. Juli 1810 (Prelinger IV, Nr. 1055).

Leipzig, den 11. Juli 1810.

Beethoven in Wien.

Ihr neuerer Brief bestätigt es, daß die 1. Abteilung Ihrer neuen Werke längstens den 1. Sept. in London erscheinen wird, woraus folgt, daß sie schon in der Mitte Septbr. in Leipzig oder in Händen anderer deutscher Verleger sein können, welche auf solche Neuigkeiten Acht haben, um sie sogl. nachzustechen. Demungeachtet, u. ob es gleich kaum möglich sein wird, jene erste Abt. bis zum 1ten Septbr. hier herauszugeben, da sie noch nicht in meinen Händen ist, verbleibe ich dennoch bei der Ihnen für sämtl. Werke gemachten Offerte von 200 # unter der Bedingung, daß die erste Abteilung, wenn sie nicht schon an mich abgesandt ist, durch die nächste fahrende Post, die 2te Abt. vor Ende des Aug., u. die dritte vor Ende des Septbrs. an mich abgehe. Wäre ich Ihrer Genehmigung versichert, so würde ich schon heute die 200 # nach Wien abges. haben, da man aber in die k. k. Staaten zwar bares Geld hineinsenden, jedoch keins wieder herausbekommen kann, so muß ich Ihre Erklär. abwarten, ob Sie meinen Vorschl. annehmen od. nicht. Denn zu einem höhern Honorar mich zu verstehen, erlauben jene Verhältnisse nicht. Wer möchte Ihnen, dem treffl. Künstler, nicht jeden Vorteil gönnen, den Sie aus Ihren Schöpfungen ziehen können, oder Ihnen verdenken, daß Sie dies tun, u. Ihre

Werke zugleich auch London, Paris rc. u. auch in Deutschl. verkaufen! Ich aber (der nicht wie ein Fürst nach dem Maßstabe des innern Werts, sondern nach dem Maßst. des wahrschl. merkantilen Erfolgs solche Werke honorieren muß, da ich nicht die Ehre des fürstl. Kunstbesitzers, sondern die des rechtlichen und besonnenen Geschäftsmanns suchen und finden kann) ich würde eine Ungereimtheit begehen, wenn ich Werke, die ich und jeder andere 4 Wochen später zum gewöhnl. Ladenpr. kaufen oder auch, wie die Engl. u. Franzosen es uns tun, stechen lassen kann, mit 250 # bezahlen wollte, um sie 4 Wochen früher zu haben. Wenn Sie diese wichtige Ansicht und die gegenwärtigen traurigen Verhältnisse des deutschen Musikhandels beachten, so werden Sie gewiß, weit entfernt in meiner Offerte eine Knickerei zu sehen, darin einen Beweis meiner Achtung für Sie und meines Wunsches erkennen, für die Erhaltung einer Verbindung zwischen uns alles zu tun, was irgend die Umstände gestatten. Und dies werde ich auch künftig immer gern und redlich tun. Doch wünschte ich, daß Sie mit mir zufrieden wären, wie es Haydn, Zumsteeg u. andere Künstler, deren Werke ich verlegt habe, jederzeit und ohne Ausnahme mit mir gewesen sind. Zeigen Sie mir für das, was Sie senden wollen, auch die Zahl oder Opus u. Dedikation an, damit ich die Titel zeitig u. gut stechen lassen kann. Ich rechne übrigens darauf, daß jene Werke nicht noch früher als zu d. von Ihnen bemerkten Zeit in London oder Paris erscheinen und bitte Sie, mir in Ihrem nächsten zu sagen, ob ich darauf zu rechnen habe.

Zu Beethovens Brief vom 21. August 1810 (Prelinger IV, Nr. 1056 u. I, Nr. 167).

Leipzig, den 24. September 1810.

Beethoven in Wien.

Für die in Ihrem Schreiben enthaltenen Mitteilungen danke ich Ihnen verbindlich u. erwidere folgendes darauf. Sie haben darin manches von Ihrer Seite vollkommen Richtige gesagt u. durch eine andere, Ihnen befreundete, gewandte Feder sagen lassen, um dem Kaufmann in mir ins Gewissen zu reden. Glauben Sie mir es indes auf meine Versicherung, daß es, um zwischen uns das auch für Sie nützlichste Verhältnis zu bemerken, gewiß nie der Hilfe eines Dritten bedürfen werde, weil es gewiß nicht an meinem guten Willen liegt, Ihnen das Verhältnis so angenehm zu machen, als ich es irgend kann, u. weil ich Ihnen gewiß gern immer mit dem was ich kann zuerst entgegenkommen werde. Glauben Sie mir ferner, daß ich gewiß gegen Sie nichts weniger als ein rechter Kaufmann bin; denn als solcher dürfte ich jetzt kein einziges neues Musik-Werk herausgeben, dessen Verlag die Druckkosten merklich überschritte, sondern ich müßte mich mit dem Verlag von Werken für den wirklichen Gaumen beschäftigen. Freilich mögen Sie in dem lebens- und kunstreichen Wien sich schwerlich eine Vorstellung von der Lähmung machen können, in welcher das nördliche Deutschland, auf welches ich beschränkt bin, so lange die nördliche Schiffahrt gehemmt bleibt, sich befindet u. von der Rückwirkung dieses trüben Zustandes auf die Musik. Was außerdem Ihr Freund von der Schwierigkeit spricht, daß Ihre Werke bald von London nach Deutschland kommen u. nachgestochen werden könnten, u. von der Möglichkeit, mich mit

einem französischen Verleger zu verstehen, um den Notenstich in Frankreich zu verhüten, mag wohl seine Meinung sein, ist aber keineswegs richtig. Das erstere können Sie leicht aus der geringen Verteuerung u. dem Überfluß engl. Waren als irrig erkennen. Was das zweite betrifft, so haben mich nur zu oft vergebliche Versuche belehrt, daß es unmöglich ist, den Nachstich deutscher Original-Werke in Frankreich zu verhüten oder einen französischen Verleger zum Miteigentümer u. Mitherausgeber eines solchen Werkes zu machen, weil nach gesetzlicher Entscheidung niemand, auch kein französischer Verleger, ausschließend das Eigentum eines Werkes aquirieren u. geltend machen kann, dessen Verfasser nicht französischer Bürger ist. Selbst von B. Romberg, Steibelt u. a., die sonst französische Bürger waren, aber nun nicht mehr in Frankreich sind, kann u. wird kein franz. Verleger mehr ein Werk kaufen. Was die Musik zu Egmont betrifft, so wird sie, im Schauspielhaus gut gegeben, einen herrlichen Genuß gewähren. Für den Klavierauszug hingegen wird sie sich wenig eignen, u. die Partitur, gestochen, würden nur Theaterdirektionen brauchen können u. kaufen. Rechnen Sie es mir daher nicht als eine Knickerei an, die überhaupt außer meiner Handlungsweise liegt u. der ich mich gewiß am allerwenigsten gegen Sie schuldig machen möchte, wenn ich das Ihnen offerierte Honorar von 200 # nicht überschreiten kann, weil mir der elende Zustand des Musikhandels jetzt die Hände bindet; rechnen Sie aber ebenso gewiß darauf, daß ich, sobald sich diese Beschränkung mindert, (welche mit dem ersten Tag der freien Schiffahrt sein wird) dafür sorgen werde, Ihnen meinen guten Willen besser zu beweisen. Ich wende mich nun zur Beantwortung Ihrer übrigen Mitteilungen. Die vorgeschriebenen Zueignungen werde ich den Titeln der Werke beifügen. Numerieren werde ich sie auf folgende Weise, wenn Sie mir nicht durch eine der nächsten Posten es anders vorschreiben:

Op. 72.	Lenore	Op. 80.	Fantasie mit Chor
73.	Klavierkonzert	81.	Sonat
74.	V. Quartett	82.	5 ital. Lieder
75.	6 Lieder v. Gothe	83.	3 Deutsche
76.	Var. f. d. Pf.	84.	Egmont
77.	Fantaisie	85.	Oratorium
78.	Sonate Fisdur	86.	Messe
79.	— Gdur		

Op. 81—83 sind wahrscheinlich schon an mich abgesandt. Zu diesen, sowie zu den Variationen u. der Sonatine weiß ich noch von keiner Dedikation. Bei dem Stich des Quartetts, des Oratoriums u. der Musik von Egmont werde ich die mitgeteilten Berichtigungen beachten lassen. Von dem Quartett ist schon mehreres angedruckt, so daß ich manches in den Exempl. ändern lassen oder manche Bogen kassieren muß.

Die Überschriften der Lieder von Goethe sind folgende:

Sehr angenehm würde es mir sein, die berichtigte Originalstimme u. die Posaunen zu dem Oratorio recht bald von Ihnen zu erhalten, damit ich den Stich anfangen lassen kann, weil sonst dieser Winter für dies Werk verloren geht. Da es das

erste große Gesangs-Werk von Ihnen ist, welches öffentlich erscheint, so wünsche ich, daß ihm nichts an Korrektheit u. Vollständigkeit abginge. Daß ich Ihnen sehr gern von jedem Ihrer Werke eine Anzahl Exempl. auf gutem Papier zustellen werde, versteht sich ohnehin. Für den Fall, daß Ihnen auch andere Werke meines Verlags angenehm sein könnten, erlaube ich mir eine Anweisung auf H. Träg für 50 # Musik beizulegen, welcher sie Ihnen von meinem Lager verabfolgen wird.

Und nun erlauben Sie mir, noch etwas Ihrem Vorschlag zu einer neuen Ausgabe Ihrer Werke betreffend, hinzuzufügen.

Ich habe, wie Ihnen bekannt sein wird, in meinem Verlag die meisten u. bedeutendsten Klavierkompositionen v. Haydn, Mozart, Clementi, Dussek, Cramer u. Steibelt herausgegeben u. würde Ihnen selbst schon früher den Vorschlag einer neuen vollständigen Ausgabe Ihrer Werke getan haben, wenn mich nicht folgende Rücksichten abgehalten hätten. Nämlich, fürs erste: das Eigentumsrecht mehrerer Verleger, z. B. das Industrie-Comptoir in Wien, Kühnel, Simrock. Überhaupt würde es mir sehr angenehm sein, wenn Sie auf einer Liste Ihrer Werke, die ich Ihnen einmal zuschicken will, bemerken wollten, welchem Verleger Sie jedes Werk überlassen haben. Bei der Herausgabe der Mozartschen und der andern Sammlungen, die ich herausgegeben habe, war diese Schwierigkeit nicht. Die vorher schon gestochenen Mozartschen u. Haydnschen Werke waren fast alle bei Artaria, Mollo und solchen Wiener Verlegern erschienen, welche zuerst mir mehrere Haydnsche und andere Werke, die mein rechtmäßig erkauftes Eigentum waren, nachgestochen u. mich dadurch zur Wiedervergeltung berechtigt hatten. Noch weniger war dies eine Schwierigkeit bei der Herausgabe der Clementischen u. frühern Dussekschen Klavierkompositionen, wovon die ersten Ausgaben in Frankreich oder England erschienen waren. Ihre Werke hingegen sind das Eigentum verschiedener Verleger geworden, welche eine neue Ausgabe als eine Beeinträchtigung ihres frühern Rechts ansehen würden, wenn nicht diese Werke merklich verändert erschienen wären. Dann gab es, ehe ich die bei mir herausgekommenen Sammlungen veranstaltete, damals noch keine frühere Sammlung dieser Werke; ein großer Teil der Mozartschen u. Haydnschen Klaviersachen waren im Norden noch wenig, viele Clementische, Dussekſche noch gar nicht bekannt; von Ihren Kompositionen hingegen sind, da seitdem der Musikhandel eine andere Gestalt genommen hat, so viel er dies bewirken konnte verbreitet; sie sind nicht allein einzeln in Frankreich, England, Offenbach, Bonn, Mainz, Augsburg, Berlin, Amsterdam, Hamburg, München u. selbst Leipzig gestochen u. nachgestochen, sondern es sind auch davon schon mehrere vollständige Sammlungen bei Zulehner in Mainz, bei Simrock u. so in Frankreich u. England erschienen. Welche Aussicht bleibt daher für eine neue Sammlung derselben? Hierzu kommt noch, daß der Erfolg meiner übrigen Sammlungen hauptsächlich durch den sehr niedrigen Preis bewirkt wurde, der mir nur dadurch möglich wurde, daß ich bei der Mozart- und Haydnschen Sammlung nur einigen Aufwand für Honorar, bei der Clementischen aber beinahe gar keinen hatte, da H. Clementi das ihm offerierte Honorar ablehnte u. mir die Freiheit, eine solche Sammlung zu veranstalten, ohne allen Anspruch auf eine Vergütung zugestand u. selbst für die Revision und Verbesserung mehrerer Werke keine Vergütung annahm, als er eine Zeitlang in meinem Hause wohnte. Andere Verhältnisse müssen bei der Heraus-

gabe einer neuen Sammlung, welche Sie mit Recht für die Revision Ihrer Werke u. für Ihre Mitwirkung zu einer neuen Ausgabe machen werden, den Preis Ihrer Werke der häufigen u. freilich wohlfeilen Nachstiche wegen erhöhen, die Nachstecher hingegen werden die neuern Verbesserungen bald in ihren Platten nachtragen lassen.

Aus allem diesem ist es höchst wahrscheinlich, daß eine solche neue Ausgabe Ihrer Werke, welche übrigens nach Ihrem Wunsche gewiß von dem Verleger anständig ausgestattet werden soll u. auch schon dadurch verteuert werden muß, nur von wenigen eifrigen u. wohlhabenden Verehrern Ihrer Kunst angeschafft werden wird, indes die übrigen sich mit den wohlfeilen Ausgaben begnügen werden, die sie schon besitzen oder noch kaufen können; denn Ersparung ist es, was sich in gegenwärtiger geldarmer Zeit Jeder zum Gesetz macht u. sehr viele zum Gesetz machen müssen.

Überdies hat jede neue Sammlung von Werken auch des geachtetsten Künstlers, wie unsere Erfahrung nur zu gewiß zeigt, schon deshalb nur weniger Erfolg zu hoffen, weil die Liebhaber eben schon mehrere solche Ausgaben u. in ihnen einen Reichtum von Musik besitzen. Unsere Ausgabe der Haydnschen Werke hat nicht die Hälfte des Erfolgs gefunden, den die Mozartschen Werke hatten, die Clementische spätere Sammlung hat unendlich weniger Teilnahme als die Haydnsche gefunden, u. in eben diesen Verhältnissen ist es mit den noch spätern Sammlungen der Dussekschen, Cramerschen u. Steibeltschen weniger gelungen, so daß wir diese letztern Sammlungen schwerlich je zu einer Vollständigkeit werden ausführen können. Den Nachstich der verbesserten Ausgabe in Frankreich, Engl. u. Deutschland zu vermeiden, ist nach heutigen Verhältnissen so gut als unmöglich; die frühern rechtmäßigen u. unrechtmäßigen Verleger würden sich hierzu genötigt glauben u. damit nicht zaudern, da sie hierzu nicht einmal neue Platten, sondern nur mancher Änderung in ihren Platten bedürften, u. sie würden gewiß nichts unterlassen, dieser neuen, ihnen nachteiligen Ausgabe durch Wohlfeilheit u. tätige Verbreitung ihrer Ausgaben entgegen zu wirken u. sie zu unterdrücken. Ich habe geglaubt, Ihnen diese bedeutenden u. unverkennbaren Schwierigkeiten darstellen zu müssen. Dessen ungeachtet wünsche ich, daß sie beseitigt werden können u. daß ich eine vollständige Sammlung auch Ihrer Werke für meinen Verlag herausgeben könnte. Ich bitte daher, diese Sache näher zu erwägen u. mir Ihre Meinungen u. Ihre Vorschläge in betreff Ihrer künftigen Werke gelegentlich mitzuteilen. Über Ihre künftigen Werke müßte allerdings für diese Ausgabe eine Abrede stattfinden, wäre es auch nur, um dem Unternehmer derselben das Recht zu versichern, jedes neuere Werk von Ihnen nach Verlauf einer bestimmten Zeit in die vollständige Ausgabe aufzunehmen, weil er ja sonst nicht einmal den Nachstechern gleich gesetzt, geschweige denn vor ihnen begünstigt sein würde.

Doch ich würde Ihre Geduld durch die Länge meines Briefes, deren ich mich schämen möchte, zu lange in Anspruch nehmen. Ich bitte Sie indes, ihn, wenn auch nicht auf einmal, bald zu beantworten. Zugleich übermache ich Ihnen jedoch durch die fahrende Post einen zweiten Abtrag auf das Honorar. Ich hoffe, die noch fehlenden Werke bald zu erhalten, u. werde dann eilen, meine Verbindlichkeit vollends zu tilgen. Lassen Sie Ihre Antwort u. das Verhältnis zwischen uns freundschaftl. sein; ich hoffe gewiß, auch Ihnen dies Verhältnis immer annehm-

licher machen zu können, je länger es ununterbrochen bestehen wird u. je mehr Werke von Ihnen ich besitzen u. je mehr Erfahrung über den merkantilen Erfolg derselben ich werde machen können; denn noch besitze ich nur wenig von Ihnen u. kann über den Erfolg derselben nicht richtig urteilen.

Ohne Bezug auf einen der vorangegangenen Briefe Beethovens.

Leipzig, den 11. Novbr. 1801.

L. v. Beethoven in Wien.

Durch letzte fahrende Post sende ich Ihnen ein Exemplar von den bereits fertigen Werken; mehrere Exemplare gehen durch nächste Fuhre an Sie ab. Da ich die zur Post gesandten Expl. nicht ganz frankieren kann, so werde ich Ihnen die verursachten Portoauslagen, sobald ich es weiß, vergüten. Jeden Posttag habe ich dagegen gehofft, das zu dem Oratorio u. zur Messe noch Fehlende, sowie auch die Sonate charact. u. die übrigen Liedersamml. zu erhalten. Ich gestehe Ihnen, daß es mir sehr unlieb ist, diese Sachen so lange erwarten zu müssen, da auf diese Weise nicht allein dieser Winter, mithin ein Jahr für diese Werke verloren wird, sondern auch die endliche Abmachung unseres Vergleichs darüber immer länger verzögert wird. Nach der früheren Abrede sollten sämtliche Klaviersachen pp. zum 1. Sept. herauskommen, u. heute, 8 Wochen später, erwarte ich noch das Mspt. der Sonate pp. Wie lange ist schon das Orator. u. die Messe in meinen Händen u. doch noch unvollständig, so daß ich nichts damit anfangen kann. Ich bitte Sie angelegentlich, doch nun gütig zu sorgen, daß wir einmal in Richtigkeit kommen u. daß Ihnen die Plage einer längern Korrespondenz darüber u. mir das vergebliche Warten erspart werde.

Was ich mit der Musik zum Egmont tun werde, bin ich noch unschlüssig. Sie in Partitur herauszugeben, würde vergeblich sein, da diese nur den Theatern brauchbar sein könnte, auf welche aber nicht gerechnet werden kann. In Stimmen werde ich allerdings die Ouvertüre stechen lassen. Die Entreaktes und Gesänge aber ebenfalls in Stimmen stechen zu lassen, diesem steht die Schwierigkeit entgegen, daß diese Entreacts, wie sie sind, außer zur Vorstellung v. Egmont nicht gebraucht werden können, da sie in zu individueller Beziehung auf das Stück (Egmont) stehen, manche nicht einmal einen eigenen Schluß haben, mithin außer dem Theater nicht zu brauchen sind. Am besten wäre es, wenn Sie wohl zu den einzelnen Entreacts, welche kein so gerundetes u. geschlossenes Ganze sind, um auch einzeln gegeben werden zu können, noch zu dem letzteren Behufe einen Schluß hinzugefügt hätten, wobei bemerkt würde, wie diese Entreacts zur Vorstellung von Egmont, u. wie außerdem geschlossen würden.

Egmont wird überhaupt nur auf wenigen Bühnen u. auch auf diesen selten gegeben. Auf die Theater ist daher bei der Herausgabe gar nicht zu rechnen. Was diese von diesem Werke kaufen würden, würde nicht die Korrekturkosten vergüten. Wollten Sie aber meine obige Bitte bald erfüllen, so könnten auch die Entreacts in Stimmen gestochen werden, um auch außerdem allein gegeben zu werden. In diesem Falle würde ich in einer beigefügten Notiz die Situationen andeuten, auf

welche diese Entreacts Bezug haben, damit diese speziellere Beziehung auch bei der Exekution außer dem Theater verstanden würde. Ich bitte Sie, mir Ihre Meinung hierüber recht bald zu sagen u. empfehle mich Ihnen mit bekannter Hochachtung.

Anhang.

Zu Karl v. Beethovens Briefen vom 22. April und 1. Juni 1802 (Thayer II, S. 611 u. 612).

Leipzig, den 8. Juni 1802.

H. Beethoven (Karl) in Wien.

Ihr gütiges Erbieten, uns mehrere Klaviersonaten Ihres H. Bruders zum Verlag zu übersenden, erwidern wir mit großer Erkenntlichkeit. So viel wir indes selbst Vergnügen finden, Autoren von anerkanntem Verdienst anständig für ihre Werke zu remunerieren, wo es nur irgend die Umstände erlauben, so müssen wir Ihnen doch aufrichtig gestehen, daß die Bedingungen, welche Sie vorschlagen, selbst den besten Erfolg übersteigen, auf den wir mit irgend einer Wahrscheinlichkeit rechnen könnten. Folgte der Nachstich, oft 5 und 6facher Nachstich, nicht jeder Originalausgabe eines neuen, guten musikalischen Werkes unmittelbar nach, so würden wir freilich hierin wenig beschränkt sein. Für die arrangierten Sachen danken wir Ihnen verbindlich.

Mit H.

Zu Karl van Beethovens Brief vom 22. Januar 1803 (Thayer II, S. 616).

Leipzig, den 28. Januar 1803.

Herrn Ch. v. Beethoven in Wien.

P. P.

Empfangen Sie unsern verbindlichsten Dank für die Anzeige der neuen Werke, welche Ihr Herr Bruder dem Stich zu übergeben gedenkt, und für Ihre damit auf uns wohlwollend genommene Rücksicht. Noch können wir zwar nicht selbst aus Erfahrung über den merkantilen Erfolg der Werke Ihres H. Bruders urteilen (denn unser neuestes Werk von ihm, das Quintett, ist nur erst versandt worden) und nur unser Vertrauen auf den Kunstwert seiner Werke, und der Wunsch, uns seine Verbindung zu erhalten, entscheidet bis jetzt unsern Entschluß, doch hoffen wir, daß Sie auch hierauf einige Rücksicht zu nehmen und unsere werten Verbindungen zu erleichtern geneigt sein werden. Wir glauben daher, daß Ihr H. Bruder, dem wir uns bestens empfehlen, aus jener Rücksicht und, da er uns ohnehin eine Vergütung wegen des vorherigen neuerlich bestimmt hat, das Honorar von 500 f. annehmen wird, welches wir ihm hiermit für das ausschließende Eigentum der Sinfonie und des Klavierkonzerts offerieren und welches Sie sofort von d. H. Kunz & Co. gegen Abgabe der Manuskripte entnehmen können. Auch die andern uns gefäll. offerierten Stücke wollen wir wenigstens jetzt noch nicht entrieren, sollten Sie selbige nicht gleich herausgeben, so tun wir Ihnen vielleicht in der

Folge noch Vorschläge deshalb. Was die von Ihrem Herrn Bruder auf Pränumeration herauszugebenden Sonaten betrifft, so erbieten wir uns mit Vergnügen, ihm dabei zu dienen u. uns für dies Unternehmen zu seinem Vorteile zu verwenden. Sollte er uns den Stich und Druck derselben auftragen wollen, so schlagen wir ihm folgendes vor. Wir liefern ihm 100 Expl. ganz kostenfrei, außerdem so viele Expl., als er für die Pränum. nötig haben wird, für unsere ausgelegten Fabrikationskosten, u. behalten dagegen die Platten und das Eigentum dieses Werkes für unsern Verlag. Sollte er eine beträchtliche Anzahl Exemplare, z. B. über 500, vielleicht 1000, nötig haben, so würden wir ihm raten, sie bei uns mit gesetzten Noten drucken zu lassen, da

1. bei einer starken Anzahl Expl. der Druck weit wohlfeiler ist,
2. weit schneller beendigt wird (die 3 Sonaten können in 8 Tagen von uns fertig gedruckt werden, wenn auch 10000 Expl. nötig sein sollten.
3. Da die Klavierspieler durch unsere Ausgaben sehr an die gesetzten Noten gewöhnt sind und wir für sehr saubern Druck sorgen würden.
4. Da bei der Versendung der Exemplare von hier aus viel an Porto erspart werden würde, da dann doch die größte Anzahl Expl. mehr nordwärts als südwärts gehen wird, Wien ausgenommen. Wollte Ihr Herr Bruder sie lieber bei uns stechen lassen, oder sie in Wien stechen lassen (welches vielleicht am wenigsten ratsam ist —) so sind wir in jedem Fall bereit, uns gern dafür zu verwenden. Daß Ihr Herr Bruder mit dem Stich des Quintetts zufrieden ist, hören wir gern. Eine Anzeige desselben haben wir nicht gelesen.

Ohne Bezug auf einen Brief Karl van Beethovens.

Leipzig, den 3. März 1803.

Herrn Carl v. Beethoven in Wien.

Noch haben wir keine Nachricht erhalten, ob Ihr Herr Bruder unsern Vorschlag wegen der Sinf. und des Klav.-Konz. genehmigt hat. Wir ersuchen Sie daher, uns darüber gütig zu benachrichtigen u., falls unser Vorschlag angenommen ist, das Mspt. bald abzugeben, weil wir dann beides noch zur Ostermesse fertig zu liefern wünschen. Bei den Stücken und bei der Dedikation der zugesandten Titel der Variationen haben Sie das Oeuvre nicht bemerkt, wir ersuchen Sie nochmals darum. Auch hatten Sie bei der einen Partie 7 Variationen geschrieben, da ihrer nur 6 sind, bei der andern 24 Variationen, da ihrer nur 15 sind. Wir ersuchen Sie verbindlichst, uns hierüber mit umgehender Post gefällig aufzuklären. Beide Werke liegen schon einige Zeit zum Abdruck bereit, der dann sogleich erfolgen kann. Noch erbitten wir von Ihnen die Gefälligkeit, die Einlage dem Herrn A. Reicha durch die Stadtpost zukommen zu lassen. Seine Adresse ist uns nicht bekannt. Haben wir von Ihrem Herrn Bruder nicht bald einige Klaviersonaten à 4 mains zu hoffen? Sollte er nicht auch geneigt sein, einmal eine kleine Kantate zu setzen, [wenn] ihm ein Gedicht nach seinem Wunsche dazu vorgeschlagen würde.

Formprobleme des späten Beethoven

Von

Moritz Bauer, Frankfurt a. M.

Wenn wir vom späten Beethoven sprechen, so haben wir zeitlich einen Raum im Auge, der, etwa 1814—1815 beginnend, bis zum Tode des Meisters reicht: einen Zeitraum, dem die Sonaten op. 90, 101, 102, 106, 109, 110, 111, dem die letzten Quartette, die 9. Symphonie und die große Messe entstammen. Wenn wir diese letzte Schaffensperiode des Meisters näher kennzeichnen sollen, so pflegen wir zu reden von stärkster Verinnerlichung, von jenem metaphysischen Zuge, den Nietzsche so wundervoll charakterisiert hat[1], von stärkster Divergenz des Dionysischen und Apollinischen, von größter Unmittelbarkeit des Sichaussprechens in gelösten Formen, die oft Veranlassung geworden ist, den späten Beethoven den Romantikern zuzuzählen[2]. Wenn ich von gelösten Formen spreche, so schwebt mir dabei einerseits die Auflösung der klassischen Sonatenform in fünf (op. 127), sechs (op. 130, 132), sieben (op. 131) Teile, andrerseits die Zusammenfassung dieser Teile zu einem großen Ganzen (op. 102, I; op. 131) vor, und ich möchte auf die wohl heute noch als unübertroffen zu bezeichnenden Ausführungen von Lenz hinweisen[3]. In diesen Lösungen und Bindungen spielt eine wichtige Rolle das instrumentale Rezitativ, wie wir es in op. 110, 130, 131, 132, 135, in der 9. Symphonie gewahren, das, an Bedeutung weit über den mittleren Beethoven (etwa op. 31 Nr. 2) hinausragend, eine neue Seite seines künstlerischen Ausdruckswillens offenbart. Aber noch allgemeiner gewahren wir in den Spätwerken ein starkes Streben nach vokalem Ausdruck. Das Finale von op. 90 trägt die Bezeichnung „sehr singbar". Die Themen von op. 101 (erster Satz), der Variationen von op. 109 und des ersten Satzes von op. 110 sind Liedthemen; und rein äußerlich klingen im Adagio von op. 101 die Takte aus Leonorens Szene „der blickt so still, so friedlich nieder", im Adagio von op. 102^II der Liederkreis an die ferne Geliebte, im Adagiothema von op. 127 die Takte „O Hoffnung, lass' den letzten Stern der Müden nicht erbleichen" wörtlich an. Auch der Choral im „Dankgesang" von op. 132 darf natürlich in diesem Zusammenhange nicht übergangen werden. Die Idee also, Beethoven habe sich mehr und mehr dem vokalen Empfinden zugewandt, ist nicht lediglich dem Kopfe Richard Wagners entsprungen, sondern findet in zahlreichen Stellen der späten Werke eine Bestätigung. Aber nicht die Probleme des Inhalts, nicht die Ziele und Ideale des Meisters, nicht die künstlerische und religiöse Weltanschauung als solche sind Gegenstand dieser Untersuchung, sondern die Frage nach dem Ausdruck, den diese letzte Epoche in der Wahl der Formen findet; die Frage, welche kunsttechnischen Wendungen und Wandlungen dieser Entwicklungsphase entsprechen. Wir wissen, daß Beethoven die Sonatenform über Haydn und Mozart

---

[1] Menschliches, Allzumenschliches: Aphorismus 153. „Die Kunst macht dem Denker das Herz schwer."

[2] Schering, Beethoven und der deutsche Idealismus. Leipzig 1921, S. 8. — Riemann, Analyse von Beethovens Klaviersonaten. III, 250. — v. Bülow, Anmerkung zur 30. Variation der Diabelli-Variationen.

[3] Lenz, Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens. IV, 24 f.

hinaus zu einer so hohen Vollendung entwickelt hat, daß wir in seinen Sonaten noch heute die höchste Blüte dieser Form erkennen. Entwicklung der einzelnen Glieder des Sonatensatzes, Steigerung harmonischer und kontrapunktischer Relationen desselben, höchste Ausbildung der Rondoform in Finales und namentlich in den langsamen Sätzen, Ersatz von Menuett und Trio durch idealisierte Scherzoformen, gelegentlich Reduktion der Adagios auf intensive Gefühlsinterjektionen, das sind die Kennzeichen der Beethovenschen Sonatenform. Wir bemerken nun in der letzten Periode ein Divergieren nach zwei entgegengesetzten Richtungen. Wir gewahren, daß der erste Sonatensatz entweder in die kleinste Sonaten-, ja Sonatinenform zusammengepreßt wird (op. 78, 90, 101, 110), was, nebenbei bemerkt, meistens mit ausgesprochenem Gesangscharakter der betreffenden Stücke zusammenhängt, oder wir sehen demgegenüber die entgegengesetzte Neigung, die Sätze ins Kolossalische zu übersteigern, was sich namentlich in der später von Bruckner wiederaufgegriffenen Themenzweiheit und in riesenhafter Größe der Durchführung offenbart. Solches bemerken wir z. B. im ersten Satz der 9. Symphonie und dem zu gleicher Zeit entstandenen ersten Satz von op. 106. Aber damit nicht genug, auch das Formenbild der Sonate wandelt sich von Vier- und Dreisätzigkeit zu anderen Dispositionen. Op. 78 und 90 sind zweisätzig, op. 101 und 110 lassen den Charakter der alten Kirchensonate erkennen, und in op. 109 und 111 tritt die Variationenform dominierend in den Vordergrund. Die letzten Quartette aber lassen eine noch weitere Auflösung der großen Sonatenform zugunsten kleiner Unterteilungen erkennen, die dann zusammengefaßt ein poetisches Ganze ergeben, ohne sich einem bestimmten großen Schema unterzuordnen. Wir berührten eben die Variation. Auch sie zeigt in dieser Schaffensperiode des Meisters eine ganz wesentliche Veränderung, so stark, daß man beinahe von einer Neuschaffung des Variationsbegriffes reden kann. Während Beethoven in seinen frühesten und früheren Schöpfungen — sagen wir etwa von 1782 bis 1802 bzw. 1807 — mit Vorliebe Variationen über bestimmte Opern- und Liedermelodien verfaßt hatte, zeigt sich schon mit op. 34 oder 35 (1802) und namentlich mit den cmoll-Variationen (1807) ein Wendepunkt. Die Variationen werden selbständige Kunstgebilde, beschränken sich nicht mehr auf figurative Ausspinnung, es tritt das virtuose Moment mehr in den Hintergrund und die musikalische Aus- und Umdeutung in den Vordergrund, was sich in der größeren harmonischen und rhythmischen Freiheit kundgibt. Von 1807 bis zum Tode des Meisters wird die Zahl der Variationenwerke eine geringere. Aber ihre Vertiefung steigt bis ins Unendliche. Ich erinnere hier an op. 47, 56, 74, 97, 109, 111, 120, 127 und 131. Dazu kommen solche langsamen Rondo- oder Sonatensätze, wo die variierte Themenwiederholung an das Gebiet der Variationen selbst grenzt, wie z. B. in dem Adagio der Hammer-Klaviersonate. Allen diesen Variationen der letzten Periode ist eine kühne Steigerung der rhythmischen, melodischen, harmonischen und vor allem auch der kontrapunktischen Probleme eigen. Es taucht die Idee der Doppelvariation auf (op. 109, Variation 2, 3, 5 und 6). Der Doppelkanon wird für die 4. Variation desselben Werkes in Anspruch genommen, der doppelte Kontrapunkt für die 3. und 5. Variation. In den Diabelli-Variationen spielt der Kanon eine große Rolle (4., 19., 30. Variation), und die 24. und 32. Variation gehören dem Gebiet der Fuge an. Wo aber Beethoven die harmonischen und kontrapunktischen Veränderungen zurücktreten läßt, wie das z. B. in op. 111 der Fall ist, da steigert er die melodische Figuration und die rhyth-

mische Unterteilung so ins Geistige, streift ihr so sehr den letzten Schimmer materiellen Virtuosentums ab, daß wir in diesem Werke mit seiner stilistischen Wiedervereinfachung vielleicht das Allergewaltigste der Beethovenschen Spätvariation zu erblicken haben.

Handelte es sich bis jetzt um die Umbildungen und Weiterbildungen schon früher gepflegter Formen, so sollen unsere weiteren Ausführungen sich speziell mit Beethovens Verhältnis zum Kanon und zur Fuge beschäftigen. Denn dieses Verhältnis ist vor allem deswegen so ungemein fesselnd und wichtig, weil wir bei dem früheren und mittleren Beethoven sehr wenig Interesse für diese Formen, namentlich für die Fugenform, gewahren. Weder bei van den Eeden, noch bei Neefe, sondern nur bei Albrechtsberger scheint Beethoven auf diesem Gebiete gearbeitet zu haben. Wir besitzen von ihm aus der Albrechtsbergerschen Schule 18 zweistimmige, 7 dreistimmige und 9 vierstimmige Fugen im strengen Satz sowie ferner eine vierstimmige Fuge in freier Schreibart, 3 Choralfugen und einige Doppel- und Tripelfugen. Wir verdanken die Kenntnis dieser Arbeiten dem wichtigen von Nottebohm herausgegebenen Werke „Beethovens Studien". Es handelt sich um Übungsmaterial, das z. T. für den Lehrer, z. T. in Gegenwart desselben und mit ihm zusammen ausgearbeitet worden ist. Für uns ist vor allem wichtig und interessant, daß jedes Fugenthema nach Albrechtsbergers Vorschrift zweier Engführungen fähig sein muß, einer weiteren oder halben und einer näheren oder ganzen. Erstere hat im zweiten, letztere im dritten Teil der Fuge ihren Platz. Jeder Teil hat mit bestimmten Kadenzen zu schließen, die auf Quinte, Terz und Grundton ruhen. Weitere Regeln über die Verteilung des Themas auf die einzelnen Stimmen sollen hier übergangen werden. Bezeichnend aber ist, daß unter den Fugenthemen, die in einem Verzeichnis dem Schüler vom Lehrer übergeben werden, sich der Zusatz findet: „Zu Engführungen geeignet"[1]. Selbständigen Kunstwert haben diese Arbeiten nicht, und von einer so leichten Einfühlung in die strenge Form, wie wir sie etwa in den ersten Orgel- und Klavierwerken Bachs erblicken, kann hier keine Rede sein. Die gegebenen Themen tragen einen ausgesprochen kurzatmigen Charakter, entbehren der musikalischen Physiognomie und scheinen mehr zu künstlicher Verarbeitung als zu künstlerischen Zwecken erdacht[2]. Ich möchte Nottebohm durchaus Recht geben, wenn er sagt: „Albrechtsberger betrachtet die Fuge als eine Fortsetzung des Kontrapunktes. Die unmittelbare Folge davon war eine Beschränkung der Gegenharmonie und eine Vernachlässigung der Zwischensätze." Ich verweise auf Beethovens ironische Bemerkung vom Jahre 1825 (an Schott), wo Albrechtsberger bezeichnet wird als Besitzer der Kunst, musikalische Gerippe zu erschaffen. Wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme, daß es die Beschäftigung mit der Kunst Bachs und Händels war, die ihn ganz unabhängig von Albrechtsberger und geraume Zeit nach dessen Unterricht auf das Problem der Fuge führte.

Was Beethovens Verhältnis zu Bach anbetrifft, so wissen wir, daß er ihm mit großer Verehrung zugetan war. „Daß Sie Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohltut." (15. Januar 1801 an Hofmeister.)

[1] Fugarum Themata ad Semirestrictionem et Restrictionem apta Nottebohm, S. 71.

[2] Vgl. auch Thayer, Chronologisches Verzeichnis der Werke Ludwig van Beethovens, Berlin 1865, Nr. 46: „Thematisches Verzeichnis der von Beethoven bei Albrechtsberger geschriebenen Fugen."

„Auf die J. S. Bachschen Werke setzen Sie mich als Pränumerand ein.“ (24. April 1801 an Hofmeister.) In einem Briefe an Breitkopf & Härtel vom selben Tage ist die Rede von dem „unsterblichen Gott der Harmonie“. Ries erzählt uns, daß sein Vortrag der Bachschen Fugen einzig gewesen sei, und von Anselm Hüttenbrenner hören wir sogar, daß der ausgezeichnete Vortrag von Bachs Wohltemperiertem Klavier Beethoven in Wien zuerst seinen Ruf verschafft habe. Ich merke hier an, daß Beethoven von Bach für unsere Begriffe sehr wenig kannte: seine Kenntnis beschränkte sich nach Schindler auf die Tokkata in dmoll, auf die Inventionen und Symphonien, auf den ersten und zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers, einige Übungsstücke und einige Motetten, die bei van Swieten gesungen wurden. 1809 hören wir von den Entwürfen zu einem dem Andenken Bachs gewidmeten Quintett „Denkmal Johann Sebastian Bachs Quintett“; 1815 entstehen Fugenskizzen. 1817 entsteht die aus dem Nachlasse des Meisters veröffentlichte Quintettfuge op. 137. In dieselbe Zeit fällt die Bemerkung Artarias im Konversationsheft: „Ich höre von 6 Fugen.“ Bekannt ist auch seine Äußerung zu Holtz: „Eine Fuge zu machen ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Fantasie will auch ihr Recht behaupten, und heutzutage muß in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“ Die allerwichtigste Briefstelle aber ist enthalten in einem Schreiben an den Erzherzog Rudolf vom 29. Juli 1819. Hier heißt es: „Freiheit, Weitergehen ist in der Kunstwelt wie in der ganzen großen Schöpfung Zweck, und sind wir Neueren noch nicht ganz so weit als unsere Altvorderen in Festigkeit, so hat doch die Verfeinerung unserer Sitten auch manches erweitert.“ Es ist also unzweifelhaft die erwachende Begeisterung für den Genius Bachs, welche Beethoven der Fuge nahegebracht hat, der Fuge, die er ja auch in den Werken Händels, seines Lieblings, so glühend verehrte, daß er ihr in der Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“ ein Denkmal gesetzt hat. Werfen wir nun, abgesehen von den frühen Produkten der Bonner Zeit und den Studien bei Albrechtsberger, die ich schon erwähnt und gekennzeichnet habe, einen Blick auf die fugierten Arbeiten Beethovens. Sie gehören zum großen Teil der letzten Schaffensperiode an. Ich gebe einen kurzen Überblick über die wichtigsten:

die Schlußfuge in den Prometheus-Variationen op. 35b,
die Fugati in der Durchführung des ersten und zweiten Satzes der Eroica,
das Doppelfugato im Finale des Cdur-Quartetts op. 59 Nr. 3,
die Quintettfuge op. 137,
das Fugato in der Durchführung des letzten Satzes von op. 101,
die Doppelfuge in op. 102 Nr. 2,
die Durchführung des ersten Satzes von op. 106,
die große Fuge im letzten Satz von op. 106,
die große Fuge in op. 110,
die kleine Durchführung des ersten Satzes von op. 111,
die Fughetta und die Doppel- bzw. Tripelfuge in op. 120,
die große Doppelfuge op. 133,
das Fugato im fmoll-Quartett,
das Fugato im cismoll-Quartett Nr. 1 und Nr. 4,
die Choralfuge im amoll-Quartett,

die Ouvertüre zur Weihe des Hauses,

das Finale der 9. Symphonie: Instrumentalfugato mit zwei Themen (Bdur) und die Doppelfuge (Ddur)[1],

die Fugen in beiden Messen und in „Christus am Ölberge".

Wenden wir uns nun diesen Fugen, und zwar speziell den Instrumentalfugen, zu, so sehen wir, daß der weitaus größte Teil dem Begriffe des mehr oder weniger freien Fugato zufällt, d. h. Stücken, bei denen die strenge Quintdisposition der Fuge nicht regelmäßig innegehalten und die Entwicklung mehr oder minder früh abgebrochen ist. Dahin gehören die genannten Fugati in Sonatensätzen, dahin gehört jenes berühmte Fugato aus der 9. Symphonie[2] und zahlreiche Stellen in Quartettsätzen. Als Fugen in strengem Sinne bleiben danach nur übrig: op. 35b, op. 137, op. 102 Nr. 2, op. 106, op. 110, op. 120, op. 133 und die oben erwähnte Doppelfuge aus der IX. Sinfonie. Wir sehen also, daß nur 8 wirklich strenge Fugen vorhanden sind, die wir nun etwas näher betrachten müssen.

Als gemeinsame Charakteristika der Fugen Beethovens kann man folgendes hervorheben: Das Tonalitätsprinzip ist bei ihm zahlreichen Modifikationen unterworfen. Eine besondere Vorliebe gewahren wir für Beantwortungen eines Themas in der Unterdominante nicht nur in den Fugati, sondern z. B. auch in der strengen Form op. 35. Auch in der 5. Durchführung von op. 106 sowie in op. 120 treffen wir ähnliche Verhältnisse an. Damit aber sehen wir, wie Beethoven selbst inbezug auf die Tonalität die Grenze zwischen Fugato und strenger Form bisweilen verwischt. Eine weitere Eigentümlichkeit ist die Häufung der thematischen Einsätze und die damit verbundene Symmetrieverschiebung. Ich erwähne die 1. Durchführung von op. 137, die nicht weniger als 10 Eintritte bietet, denen in der 2. Durchführung nur 5 und in der 3. nur ein einziger gegenübersteht. Ähnliche Verhältnisse gewahren wir in op. 102 Nr. 2, wo die 3. Durchführung eine Häufung von 5 Eintritten und dann noch eine Engführung aus Bruchstücken des Themas darbietet. Ähnliches in op. 133, wo die 1. Durchführung nicht weniger als 8 Doppeleintritte aufweist, denen in den nächsten beiden Durchführungen nur je 2 gegenüberstehen. Das finden wir bei Bach nie: Entweder baut er reine Engführungsfugen oder er verteilt die Themeneintritte auf alle Durchführungen in verhältnismäßig gleichmäßiger Weise, wodurch die schwebende Ruhe der ganzen Form zustande kommt, die wir hier häufig vermissen. Eine weitere Eigentümlichkeit Beethovens ist die Unklarheit in der Abgrenzung von Durchführungen und Zwischenspielen, so zwar, daß man in op. 110 oder 102,2 an verschiedenen Stellen die Abgrenzung gar nicht vornehmen kann: dasselbe gilt von der 6. Durchführung in op. 106. Bald ist es eine Weiterarbeit mit Bruchstücken, bald eine Kombination neugebildeter Themen mit Bruchstücken des ursprünglichen, op. 110, die diese Verwischung begünstigt. Damit ist auch die Entwicklung der Zwischenspiele zu freien Episoden in Zusammenhang zu bringen, wie wir deren in op. 106 und op. 110 antreffen. Gegebenenfalls wachsen sich diese Episoden zu melodischen Neubildungen oder Umbildungen aus. Hier knüpft Beethoven unbewußt an gewisse

[1] Vgl. die vorzüglichen Analysen Schenkers: „Beethovens IX. Sinfonie" S. 285 ff. (Fugato) und 333 ff. (Doppelfuge).

[2] Vgl. Richard Wagners Würdigung dieses Fugato in „Beethovens IX. Sinfonie" (Programm) G. Schr. u. D. 3. Aufl. II, 62 f.

Orgelfugen Bachs an, die wiederum in der freien Art der Episodik auf Buxtehude zurückweisen. Aber Beethoven wendet diese Episoden, wie wir namentlich in op. 106 und op. 133 sehen, mit Vorliebe ins Lyrische und bereitet dadurch der von ihm vertretenen Idee der Umgestaltung des Fugenprinzips die Bahn, wie es dann später etwa in den 6 Klavierfugen Mendelssohns weitergebildet uns entgegentritt. Eine weitere Eigentümlichkeit des Beethovenschen Fugenwesens liegt in der rhythmischen Veränderung des Themas, die wir besonders in op. 106, 110 und 133 beobachten können. Diese rhythmische Veränderung erstreckt sich teils auf Verschiebungen innerhalb des Taktes, teils aber auch auf freie metrische Umgruppierungen, die z. B. die seltsamen Umformungen des Themas in op. 106 und 133 zutage fördern. Am lehrreichsten in dieser Beziehung ist die Quartettfuge op. 133, denn hier bringt bereits die Einleitung das Thema in drei verschiedenen rhythmischen Gestaltungen, bevor überhaupt das eigentliche Thema einsetzt; und auch die große Episode der 4. Durchführung ist nichts weiter wie eine durch rhythmische Umbildung des Themas entstandene neue melodische Linie. Auch dieses Moment weist über Bach auf Buxtehude zurück, der bekanntlich, das Fugenthema durch tokkatenhafte Episoden trennend, es in rhythmischer Umbildung wieder aufnimmt und neu verarbeitet. Überhaupt läßt sich das große improvisatorische Wesen in den Beethoven-Fugen, das dem architektonischen Prinzip durchaus die Wage hält, sehr wohl mit jener älteren Struktur des Fugenwesens in Verbindung bringen. Weder in den Sonaten, noch in den Rondi, noch endlich in den Variationen fehlt dieser improvisatorische Zug Beethovens. Aber wenn es ihm in den genannten Formen gelingt, das Gleichgewicht herzustellen, sehen wir in der Fuge oft eine gewisse Unausgeglichenheit dieser beiden Prinzipe, die vielleicht die Haupteigentümlichkeit seines Fugenschaffens ausmacht.

In großem Kontrast nun zu den genannten Freiheiten und fortschrittlichen Bildungen steht die fast ängstliche Vorliebe für Engführungen. Es gibt tatsächlich keine von sieben strengen Fugen Beethovens, wo sie nicht überzeugungstreu angebracht wäre, und zwar sowohl im Sinne der weiteren als auch der näheren Durchführung (Albrechtsberger). Wenn man bedenkt, daß Bach unter den 48 Fugen des Wohltemperierten Klaviers 24 ohne Engführung, 8 nur mit schwachen Ansätzen dazu, und von den übrigbleibenden 16 nur 9 als echte Engführungsfugen gestaltet hat, so muß diese Beethovensche Engführungsmanie doppelt eigenartig erscheinen. Ich halte es für sehr wohl möglich, daß diese seine Vorliebe mit seiner Neigung für den Kanon zusammenhängt, bin aber überzeugt davon, daß wir hier in erster Linie eine Nachwirkung des schematischen Albrechtsbergerschen Unterrichts vor uns haben. Ebenso begeistert er sich für eine Form der Fuge, die Bach verhältnismäßig selten verwendet, nämlich für die Doppelfuge. Das Prinzip der Doppelfuge findet sich in op. 102, 2, 106, 133 und in der oben erwähnten Ddur-Fuge aus dem Finale der IX. Sinfonie; in op. 120 bildet der Meister zum Schluß sogar eine Tripelfuge. Aber selbst in freien Fugati, wie z. B. im Finale der 9. Symphonie oder im ersten Satze des cismoll-Quartetts, überall taucht das Doppelthema auf. Die Verwendung des doppelten Themas geschieht entweder so, daß jedes Thema erst für sich allein abgewandelt wird und dann die Kombination eintritt, so in op. 106 und 102, 2, oder aber so, daß beide Themen von Anbeginn zusammen auftreten, sich zeitweise trennen und wieder vereinigen, wie das in op. 133 und in der IX. Sinfonie am schönsten zu sehen ist. Nehmen wir

noch die Künste der Vergrößerung, der Verkleinerung, der geraden und der Gegenbewegung hinzu, so stellen wir fest, daß es sich bei Beethoven um eine ungeheure Häufung aller dem strengen Satz zu Gebote stehenden Kunstmittel handelt, um eine Häufung, die gewissermaßen eine Übersteigerung des Stiles der Fuge bedeutet. Und tatsächlich dürfen wir uns darüber keinerlei Zweifel hingeben, daß trotz aller wertvollen Einzelheiten der genannten Fugen diese Werke als solche nicht die Größe Bachscher Fugen aufweisen. Das liegt nicht an der geringeren Erfindungskraft Beethovens, auch nicht in dem äußerlichen Umstande der wenig guten Vorbereitung auf diese Kunstform durch Albrechtsberger — denn der junge Bach hat überhaupt keine Unterweisung genossen und schuf doch schon in frühester Zeit Doppelfugen für Klavier und Orgel, die gereifte Meisterschaft erkennen lassen, — der Grund lag in dem künstlerischen Naturell und Temperament Beethovens. Beethovens ganze Kunstübung hat einen, ich möchte sagen dramatischen, fortstürmenden, hinausstrebenden, ungestümen Charakter. Das Wesen der Fuge aber liegt in dem Beharrungsvermögen, in der Stabilität, in dem, was ich die Ruhe in der Bewegung nennen möchte, wie sie sich in der Ablösung der thematischen Bewegung durch die wunderbare Symmetrie der Zwischenspiele manifestiert[1]. Das wird uns nicht erst dann klar, wenn wir den Bau von zwei Fugen der genannten Meister miteinander vergleichen, sondern schon bei der Themenbildung. Mehr als bei irgendeinem anderen Kunstwerk ist in der Fuge schon das Thema ausschlaggebend. Von seiner Struktur hängt die ganze Architektonik, die Gipfelung, die Spannung und die Lösung ab. Beethovens Fugenthemen scheinen, wie ich schon andeutete, mehr zu künstlicher Verarbeitung, als zu künstlerischer Entwicklung erdacht. Ängstlich haften sie an Albrechtsbergerschen Schemen, vermeiden sie weitere melodische Ausladung, geben sich entweder kurzatmig oder weitschichtig figurativ, ohne indessen die wunderbare Architektonik Bachscher Fugenthemen[2] aufzuweisen. Ihr Innenleben ist gering, ihre Verarbeitung daher oft bei aller Kunst, bei allem titanischen Wollen krampfhaft, ja gesucht. Und so müssen wir denn feststellen, daß wir in diesen Werken mehr das gewaltige Wollen des Meisters, als seine letzte Kunst bewundern können. Gewiß ist auch hier eine Entwicklung nachweisbar. Auf die etwas schulmäßige Fuge op. 102 Nr. 2 folgt die gigantische Fuge von op. 106, die noch einmal einen Widerschein in op. 133 findet. Die Abklärung und Reduktion auf gemäßigte Dimensionen erreicht der Meister in op. 110 und op. 120. Ganz ohne Zweifel ist die Fuge der Hammer-Klaviersonate und demnächst die der Quartettfuge das Kühnste dessen, was Beethoven uns auf diesem Gebiete zu geben hatte. Aber gerade an diesen beiden Werken sehen wir auch, daß dieser Zug ins Kolossalische dem innersten Wesen der klassischen Fuge widerstrebt. Unzweifelhaft hat der Meister in op. 110 uns das Tiefste und Reichste gegeben und uns gleichzeitig, und das ist vielleicht das Erhabenste, an dieser As dur-Fuge gezeigt, wie sich im äußeren Gewande der alten Kirchensonate die größten Extreme, nämlich der lyrische Klagegesang und die streng objektive Fuge, als Korrelate darstellen[3]. Und so weist dieses Werk, obgleich es dem

---

[1] Vgl. auch Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts und Bach-Jahrbuch 1917, S. 113 ff.

[2] Mit Recht haben Schering und Paul Mies kürzlich auf die wertvolle, fast unbeachtet gebliebene Schrift Emil Naumanns „Darstellung eines bisher unbekannt gebliebenen Stylgesetzes im Aufbau des classischen Fugenthemas", Berlin, Oppenheim 1878, hingewiesen.

[3] Auf die Beziehungen dieser As dur-Fuge zu Bach hat soeben Oppel in seinem Aufsatze: „Be-

Umfange und den Kunstmitteln nach viel einfacher konstruiert ist als die vorgenannten Werke, weitaus am stärksten in die Zukunft. In die Zukunft: denn gerade Beethovens Bestreben, das eminent Lyrische mit dem Fugenmäßigen zu vereinigen, zeigt sich in der Fuge der älteren Romantiker. So stellen Mendelssohns Fugen op. 35 einen bedeutenden Versuch dar, subjektive, rein lyrische Einstellung mit der Architektonik Bachs zu vereinigen. Was herauskommt, sind mit wenigen Ausnahmen fugierte Lieder ohne Worte, wie das ja auch seiner Zeit schon Robert Schumann in seiner schönen Kritik anerkannt hat[1]. Strenger sind die Fugen seiner Oratorienvorspiele, die sich dem Typus der Händelschen Orchesterfuge nähern, dafür aber auch nicht so viel für den Meister Charakteristisches aufweisen. Ähnliches gilt von Robert Schumann in seinen Orgelfugen über den Namen Bach: Es ist rührend, zu sehen, wie hier, ähnlich wie im „Chopin" oder „Paganini" aus op. 9 doch immer der Meister selbst durch die Bachsche Maske hindurchblickt. Näher ist wohl Brahms in seinem op. 23 dem Geiste Bachs gekommen; aber erst Reger hat es vermocht, neuzeitliche Harmonik mit Bachscher Strenge der Architektur zu vereinigen. Historisch betrachtet also weist die Beethoven-Fuge einen Januskopf auf, dessen eines Antlitz auf jene vorbachsche Zeit hindeutet, wo aus der Tokkata sich die strenge Fuge herauskristallisierte, wo, wie im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert, Fuge und Fugato keineswegs immer streng geschieden waren, dessen anderes Antlitz die Auflösung des Bachschen Fugenstils im romantischen Subjektivismus des 19. Jahrhunderts gewahren läßt. So sind die Beethovenschen Fugen nicht zu entbehren, wenn man die Geschichte des ungeheuren künstlerischen Ringens und Vertiefens seiner letzten Periode schreibt[2]: In der Geschichte der Fuge aber sind sie ungeheure Felsblöcke, deren Verarbeitung zu Gebäuden dem Meister nicht immer restlos gelang.

ziehungen Bachs zu Vorgängern und Nachfolgern" (Bach-Jahrbuch 1925) hingewiesen. Die Analyse Hermann Wetzels (Beethoven-Jahrbuch II, 1909) ist nach jeder Richtung hin bedeutend, insonderheit auch in dem, was er S. 148 über das „Zerbröckeln" und die „Zerstückelung der Figuration" sagt. Vgl. auch Riemann, Analysen III, 438.

[1] Robert Schumanns Gesammelte Schriften [ed. Kreisig], Leipzig 1914, I 252ff.

[2] Vgl. auch Riemann, Beethovenbiographie IV, 83.

Gibt es zwei Fassungen von der Ouvertüre Leonore Nr. 2?

Von

Josef Braunstein, Wien

In der Januar-Nummer dieser Zeitschrift hat Wilhelm Lütge von einer im Besitze von Breitkopf & Härtel befindlichen Abschrift der Ouvertüre Leonore Nr. 2 Mitteilung gemacht und auf seine im Anschluß daran durchgeführte Untersuchung hingewiesen, welche in „Der Bär, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1927" erschienen ist. In beiden Veröffentlichungen kommt Lütge zu dem Ergebnis, daß die Breitkopfsche Abschrift als endgültige, von Beethoven sanktionierte Fassung der Ouvertüre zu betrachten sei und es zu hoffen und zu wünschen wäre, daß wir künftig Beethovens herrliches Werk in der vom Meister festgelegten, nunmehr eruierten endgültigen Fassung zu hören bekommen. Zweifellos wird diese Feststellung nicht nur für die Beethovenforschung von besonderem Interesse sein, sondern sie kann, da es sich doch um ein in neuerer Zeit nicht selten aufgeführtes Orchesterwerk handelt, allgemeine Bedeutung beanspruchen. Es ist also mehr als ein Grund dafür vorhanden, auf die Ausführungen Lütges einzugehen und zu untersuchen, ob seine Annahme, daß die sich im Besitz von Breitkopf & Härtel befindliche Abschrift als endgültige Fassung zu betrachten ist, zu Recht besteht oder nicht. Der Verfasser dieses befindet sich dabei in der merkwürdigen Lage, hier Ansichten, welche er an einem andern Orte[1] ausführlich niedergelegt hatte, rechtfertigen zu müssen, bevor dieselben infolge eigentümlicher Verkettung von Umständen zur Kenntnis der Öffentlichkeit gelangen konnten.

Die Oper Leonore kam, wie ja allgemein bekannt ist, am 20. November 1805 mit der als Leonore Nr. 2 bekannten Ouvertüre zur Uraufführung, nachdem die als Leonore Nr. 1 bekannte Ouvertüre von Beethoven als dem Charakter des Werkes nicht völlig entsprechend beiseite gelegt wurde. Für die zweite Fassung seiner Oper — erste Aufführung am 29. März 1806 — komponierte Beethoven die als Leonore Nr. 3 bekannte Ouvertüre, deren Partitur laut Anzeige der Allgemeinen musikalischen Zeitung vom Mai 1828 bei Breitkopf & Härtel herauskam, nachdem das Werk in Stimmen bereits im Juli 1810 im gleichen Verlag erschienen war. Von der Ouvertüre Leonore Nr. 2 ist nun lange Zeit nichts zu vernehmen. Im Jahre 1838 — ich gebe eine genetische Darstellung, unter Einbeziehung mehrerer aufgefundener Briefe Anton Schindlers — gelangte der Verlag Breitkopf & Härtel in den Besitz eines Manuskripts einer Leonore-Ouvertüre. Die Firma hatte es von dem Wiener Musikalienhändler Mechetti gekauft, der seinerseits angab, es von Anton Schindler erworben zu haben. Als sich nun herausstellte, daß es unvollständig war, erbat sich der Verlag von Schindler näheren Aufschluß, beziehungsweise die Ergänzung. Schindler antwortete in einem ausführlichen Briefe, der von Lütge im Jahrbuch „Der Bär" zum Abdruck gebracht wird. Da wohl „Der Bär" nicht jedem zur Hand sein wird und die Kenntnis des Schindlerschen Briefes — er ist vom 31. März 1838 datiert — von Wichtigkeit ist, muß derselbe in seinen wichtigsten Punkten hier mitgeteilt werden. Der Brief befindet sich im Verlagsarchiv von Breitkopf & Härtel. Schindler schreibt u. a.:

[1] Beethovens Leonore-Ouvertüren, eine historisch-stilkritische Untersuchung, Leipzig 1927.

Diese Ouvertüre ist eigentlich die erste zu Leonore und wurde bei den ersten Aufführungen dieser Oper 1805 vorgetragen. Jene Ouvertüre, die H. Haslinger im vorigen Jahr als 1te Ouvertüre zu Leonore herausgab, wurde von Beethoven wirklich zu seiner Oper geschrieben, aber nach einer Probe im Hause des Fürsten Lichnowsky zu leicht und unkarakteristisch befunden und somit beseitigt. Die hier in Frage stehende Ouvertüre wurde durch die Blasinstrumente, die der Aufgabe nicht gewachsen waren, stets verdorben, namentlich in den Mittelsätzen, was Beethoven veranlaßte, diese Ouvertüre umzuarbeiten, und den Streichinstrumenten mehr zu geben als den Blasenden. So entstand aus dieser jene Ouvertüre zu Leonore, die Sie verlegt haben. Als mir mein unvergeßlicher, theurer Freund und Lehrer das Manuskript dieser Ouvertüre schenkte, erinnere ich mich noch sehr lebhaft, daß nachdem die fehlenden Blätter am Schlusse der Partitur (die übrigens dieselbe ist, die er bei den ersten Aufführungen selbst brauchte) nicht aufgefunden werden konnten, er bemerkte, daß ich das Fehlende aus der 2ten Bearbeitung ergänzen könne, da es damit gleichlautend sey, was ich auch Herrn Mechetti mitteilte. Er äußerte noch: „Sie können gelegentlich einen Klavierauszug davon herausgeben, wogegen die Leipziger (Sie gemeint) nichts haben können, ist sie doch (die Ouvertüre) größtenteils verschieden von der gedruckten". Und wahrlich, es sind die Mittelsätze[1] von E—J so merkwürdig den Inhalt der Oper karakterisierend, daß diese Theile allein die ganze 2te Bearbeitung aufwiegen. — Die Wiederholung der Trompeten-Fanfare strich Beethoven in meiner Gegenwart durch, wie Sie es in der Partitur finden werden. „Die Spannung, in die alles bei der Fanfare versetzt wird, das Fragen nach dem, was vorgefallen, wie es die Hörner allein andeuten," sagte er, „darf nur einmal vorkommen, da die Zuhörer durch das plötzliche Eintreten des Adagio $^3/_4$ Takt ohnehin noch in dieser Spannung gehalten werden." — Ich muß noch bemerken, daß, nachdem bereits 20 Jahre verflossen waren, bis zu dem Tage, an dem er sich über dieses Werk so gegen mich äußerte, er zugleich sehr bedauerte, daß er diese Ouvertüre beseitigen mußte, indem er sie ihrem ganzen Inhalte nach, auch ihrer Kürze wegen, über die 2te Bearbeitung stellte, von der er einmal scherzhaft sagte, er habe sie vermeistert . . ."

Nichtsdestoweniger dürfte bezüglich der Lücke der Verlag sich durch die Auskunft Schindlers nicht befriedigt gefühlt haben. Denn bereits am 8. April schrieb Mendelssohn an den bekannten Wiener Autographensammler Aloys Fuchs u. a. folgendes:

„Sie könnten mir gewiß sagen, ob irgendwo noch ein Exemplar von der Beethovenschen Ouvertüre zur Leonore existiere, welche (wie es scheint) zu der Großen aus Cdur (bei Breitkopf & Härtel erschienenen) die erste größere und schwierigere Bearbeitung ist. Mit demselben Thema, demselben Schluß, dem Trompetenstoß in der Mitte usw. Durch Herrn Schindler in Aachen haben Breitkopf & Härtel hier eine Abschrift dieser Ouvertüre mit Bemerkungen von Beethovens Hand darin. Aber am Ende fehlen zwei bis vier Seiten, und Herr Schindler behauptet, die seien nirgends zu finden, da diese Abschrift die einzige sei, die von der Ouvertüre existiere. Ist das wahr? oder wissen Sie Mittel und Wege, das Fehlende aus irgend einer anderen Abschrift oder der aus dem Manuskript zu verwenden? Es sind die letzten 200—300 Takte (nach dem Eintritt des Presto) um die es sich hier handelt . . ."

Fraglos wollte Mendelssohn es nicht ohne weiteres auf sich nehmen, die Ergänzung jener Lücke auf Grund der analogen Stelle in der Ouvertüre Leonore Nr. 3 vorzunehmen. Als aber die Bemühungen zur Vervollständigung des Manuskripts zu keinem Erfolge führten, sah er sich gezwungen, diesen Ausweg zu betreten. Diese Ergänzung wurde in der von Mendelssohn im Jahre 1843 bei Breitkopf veranstalteten Partiturausgabe auch fixiert. Auf Grund einer im Besitze Artarias befindlichen Ab-

[1] In das Manuskript sind 11 Orientierungsbuchstaben (A—L) eingezeichnet.

schrift gab Otto Jahn bei Breitkopf & Härtel im Jahre 1853 eine neue, mit Vorwort versehene Partitur heraus. Die von ihm aufgefundene Partitur erwies sich nicht nur nicht in bezug auf den Schluß als vollständig, sondern brachte auch die Entdeckung, daß die im Besitze von Breitkopf & Härtel befindliche Abschrift an zwei weiteren Stellen lückenhaft war. Für die Gesamtausgabe wurde die von Jahn bei Artaria gefundene Abschrift als Grundlage herangezogen.

Bevor ich auf Grund der vergleichenden Beschreibung der beiden Manuskripte, wie sie Lütge gibt, auf Einzelheiten eingehe, sei unter Beibehaltung der Abkürzungssignaturen Lütges Ms. A für das Manuskript aus dem Besitze Artarias, welches sich derzeit im Besitze der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin befindet, und Ms. B für das Manuskript im Besitz Breitkopf & Härtel folgendes vorausgenommen. Im Ms. B fehlen mit Bezug auf die Gesamtausgabe die Takte 38—52 (Adagio), 433—442 (Streicherpassage) und schließlich 484—519. Diese 36 Takte sind im Ms. B durch Takt 548—587 aus der Ouvertüre Leonore Nr. 3 ersetzt worden.

Lütge stützt sich bei seinen Schlußfolgerungen in erster Linie auf den früher mitgeteilten Brief Anton Schindlers. Es ist hier nicht der Ort, sich über die Person Schindlers und bzw. dessen Glaubwürdigkeit des Näheren zu verbreiten. An anderer Stelle habe ich selbst für Schindler eine Lanze zu brechen Gelegenheit gehabt. Thayer hat ausdrücklich Schindler als Gewährsmann für die Geschichte der Leonore (Fidelio) anerkannt, obschon dieser nicht Zeuge der Ereignisse bei den Aufführungen in den Jahren 1805 und 1806 gewesen war. Bei seinen die „Leonore" betreffenden Mitteilungen mag ihm im einzelnen vielleicht ein Gedächtnisfehler unterlaufen sein, im allgemeinen beruht seine Darstellung auf Tatsachen. Hier muß ich aber mit aller Deutlichkeit auf Widersprüche hinweisen, welche sich durch einen Vergleich zwischen dem früher zitierten Brief und der Biographie ergeben, soweit der Brief sich auf Dinge bezieht, welche auch in der Biographie zur Darstellung kommen. Dieser Widerspruch wird am deutlichsten durch eine genetische Darstellung der Dinge aufscheinen.

Was Schindler im ersten Teil des oben wiedergegebenen Briefes erzählt, deckt sich vollkommen, mitunter sogar in der Ausdrucksweise, mit der in seiner Biographie gegebenen Darstellung. Neu ist aber alles, was er weiterhin mitteilt, namentlich daß ihm Beethoven das Manuskript der Ouvertüre Leonore Nr. 2 geschenkt habe. In der Einleitung seiner Biographie (1. Auflage) berichtet er, daß Beethoven am 7. oder 8. Tage vor seinem Hinscheiden seine Wünsche betreffs seines Biographen gegenüber Breuning und Schindler kundgetan habe. „Was noch", so heißt es wörtlich, „an dem Krankenbette unseres geliebten Freundes in jener wichtigen Stunde geschah, war, daß auf dessen Verlangen ich sämtliche vorgefundene Korrespondenz, Breuning aber alle übrigen Papiere, worunter auch die erste Bearbeitung der Oper Fidelio in Partitur, zu sich nehmen sollte, was pünktlich erfüllt wurde." In einem ebenfalls neu aufgefundenen und im Jahrbuch „Der Bär" publizierten Briefe vom 13. Juni 1842 erzählt Schindler, daß er für eine besondere „diplomatische Mission" auch die zweite Ouvertüre zu Leonore samt allen Orchesterstimmen, aus denen 1805 gespielt wurde, und die er noch besitze, erhalten habe. Hier taucht nun die Frage auf: Warum hat Schindler, als er seinerzeit (1838) von Breitkopf & Härtel bezüglich der Lücke in der Partitur um Auskunft ersucht wurde, den Besitz dieser Stimmen verschwiegen? Man kann sogar weiter fragen: Hat Schindler jene Stimmen tatsächlich besessen oder nicht?

Denn es wäre das Natürlichste gewesen, gerade die Stimmen zur Vervollständigung der Partitur heranzuziehen. Nach zwei Jahren ergab sich für Schindler eine neue Gelegenheit, in dieser Sache das Wort zu nehmen. Auf eine Anfrage in der in Wien erscheinenden „Allgemeinen Theaterzeitung“ veröffentlichte er in der Nummer 84/85 vom Jahre 1844 unter Bezugnahme auf die Biographie eine ausführliche Darstellung darüber, wie er in den Besitz der Partitur der „Leonore“ gekommen sei unter Aufzählung der vorhandenen Nummern. Bezüglich der Ouvertüre verweist er auf die bei Breitkopf & Härtel erschienene Partitur und auf die Biographie. Er läßt aber kein Wort darüber verlauten, die Partitur früher einmal als Geschenk erhalten zu haben, obgleich er besonderen Wert darauf legt, mitzuteilen, daß ihm Beethoven einst die 9. Symphonie geschenkt habe. Ebenso wird der Orchesterstimmen keinerlei Erwähnung getan.

Noch merkwürdiger erscheint die ganze Geschichte, wenn man sie auf Grund der Darstellung, wie sie in der dritten Auflage (1860) der Biographie vorliegt, betrachtet. Dort heißt es nämlich ausdrücklich: „Die Partitur der ursprünglichen Fidelio-Ouvertüre[1] (in der Reihenfolge die zweite) hat Beethoven kurz vor seinem Ableben samt allen vorhandenen Teilen der Oper mir übergeben, mit dem ausdrücklichen Wunsche, für Aufbewahrung des ganzen Konvoluts an einem sichern Ort besorgt zu sein.“

Soviel steht nun fest, denn wir haben uns nach der letzten Darstellung zu halten, daß Schindler die Partitur der Ouvertüre Leonore Nr. 2 nicht als Belohnung für eine „diplomatische Mission“ erhalten hat, sondern daß sie einen Bestandteil des Beethovenschen Nachlasses bildete. Es liegt hier zweifellos einer jener Fälle vor, wo Schindler durch eine theatralische Ausdrucksweise das, was er sagen wollte, unnötig komplizierte und mehr sagte, als er wahrscheinlich zu sagen hatte. Sowohl in dem Briefe vom 31. März 1838 als auch in jenem vom 13. Juni 1842 ist auffallenderweise immer davon die Rede, daß „nachdem bereits 20 Jahre verflossen waren usw. usw. . . .“ Es ist daher anzunehmen, daß Beethoven gelegentlich auf die Ereignisse anläßlich der Uraufführung der Leonore zurückkam und auf diese Weise Schindler zu ihrer Kenntnis gelangte. Denn er kam erst 1814 nach Wien und kann daher als Augenzeuge für die Geschichte der Leonore nicht in Betracht kommen. Mithin kann seine Notiz, daß Ms. B bei den ersten Aufführungen im Jahre 1805 Verwendung fand, nur dann auf Wahrheit beruhen, wenn ihr eine diesbezügliche Mitteilung Beethovens zu Grunde liegen sollte. Der Kronzeuge Lütges ist aber in einem weiteren und sehr wichtigen Punkte nicht bei seiner Aussage geblieben. In der dritten Auflage der Biographie berichtet Schindler über die ihm von Beethoven überantwortete Partitur: „In dieser Partitur fanden sich aber bei näherer Untersuchung auffallende Kürzungen und Veränderungen, so hatte z. B. die Introduktion einen anderen Schluß, die wiederkehrende Trompetenfanfare im Allegrosatz war gestrichen, desgleichen war die laufende Figur in den Streichinstrumenten des Finale gestrichen. Offenbar kamen diese Kürzungen von des Meisters Hand selber her. Was ihn hierzu veranlaßt haben mochte, ließ sich nicht erraten. Jedenfalls fühlte man, daß ein verstümmeltes Werk vorliege.“ D. h. mit anderen Worten: Schindler erklärt klipp und klar das Ms. B für eine ver-

[1] Ursprünglich kann nur bedeuten die bei der ersten (ursprünglichen) Bearbeitung der Oper aufgeführte Ouvertüre.

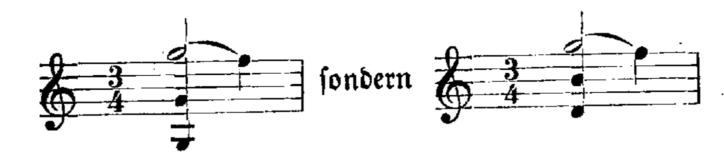
stümmelte Fassung und verleugnet ferner seine früher (in dem Briefe) Beethoven in den Mund gelegte Motivierung der Kürzung der ersten Trompetenfanfare auf Grund künstlerischer Erwägungen. Aber nicht nur das. Er bekennt sich dann ausdrücklich zur Fassung Ms. A, indem er sagt: „Da verhalf ein glücklicher Zufall Herrn Professor Otto Jahn bei seinen im Jahre 1852 in Wien angestellten Forschungen zur Auffindung der vollständigen Partitur dieser Ouvertüre in sauberer Abschrift bei Artaria. Alsbald erschien dieselbe bei Breitkopf & Härtel in Druck." Es ist auffallend, daß Schindler nicht bereits in der ersten Auflage auf das Ms. B zurückgekommen ist und das erzählt hat, was er in dem Briefe vom 31. März 1838 an Breitkopf ausgeführt hatte. Wahrscheinlich hat sich Beethoven einmal mit Schindler über die Ouvertüre Leonore Nr. 2 unterhalten und vielleicht bezüglich der Kürzung der Trompetenfanfare eine ähnliche Äußerung getan. Wenn man aber Beethovens Motivierung, so wie sie Schindler wiedergibt, wörtlich nimmt, steht man wieder vor einem Rätsel. Denn von einem plötzlichen Eintreten des Adagio 3/4 Takt kann keine Rede sein, da es ja von dem Trompetensignal durch eine 14 Takte umfassende Überleitungspartie getrennt ist. Und unrichtig ist es ferner, wenn Schindler behauptet, „die Wiederholung der Trompetenfanfare strich Beethoven in meiner Gegenwart durch, wie Sie es in der Partitur finden werden." Die Kürzung bezieht sich ja tatsächlich nicht auf die Wiederholung der Fanfare, sondern auf das erste Trompetensignal.

Das Ergebnis der bisherigen Darlegungen glaube ich darin sehen zu können, daß die Stichhaltigkeit einiger Angaben in den beiden von Lütge angezogenen Briefen nicht nachweisbar ist und diese Schriftstücke keineswegs geeignet sind, über die Geschichte der Ouvertüre Leonore Nr. 2 vollkommene Klarheit zu verbreiten. Da sich die erste Auflage der Beethoven-Biographie Schindlers über die Kürzungen ausschweigt, die dritte Auflage hierüber aber entschiedene Angaben nicht vermissen läßt und Widersprüche zur ersten Auflage nicht vorhanden sind, hat die Darstellung der letzten Auflage in erster Linie das Recht, als authentisch gewertet zu werden.

Wir haben nun auf die Unterschiede zwischen den beiden Abschriften etwas genauer einzugehen.

Lütge führt, von den Kürzungen abgesehen, im Ganzen 17 Änderungen an, wovon eine übrigens auf Irrtum beruht und auf einen Stichfehler in der Gesamtausgabe zurückzuführen ist. Die erste Klarinette hat in Takt 192 tatsächlich A und nicht Ais, da sich das Kreuz auf das F der zweiten Klarinette bezieht. Da übrigens Lütge ausdrücklich betont, daß die zahlreichen Korrekturen von Beethovens und Mendelssohns Hand infolge Verwendung des Rotstiftes nicht immer leicht auseinanderzuhalten sind, kann es leicht möglich sein, daß eine oder die andere Korrektur, die Lütge Beethoven vindiziert, auf Mendelssohn zurückgeht, so z. B. bei der Auflassung einiger Bindebogen. Interessant ist es aber, daß in der mir vorliegenden, von Mendelssohn veranstalteten Partiturausgabe (Ms. B) viele wichtige Bindebogen fehlen. Es kann dies natürlich auf eine ungenaue Korrektur zurückzuführen sein. Lütge vermerkt, daß im sechsten Takt bei den Violinen ein „*pp*" eingezeichnet wurde, was übrigens im Druck auch bei den Violen zu finden ist. Nun ist es auffällig, daß gerade Violinen und Violen hier *pp* spielen sollen und die Violoncelli und Kontrabässe hingegen nicht. Das eingezeichnete *pp* hätte also nur einen Sinn, wenn es das ganze Streichorchester betreffen würde, was tatsächlich an dieser Stelle für die Ouvertüre Leonore Nr. 3 zu-

trifft. Übrigens gilt das *pp* hier auch für die beiden Fagotte, was im Mſ. B nicht der Fall iſt. Drei weitere Änderungen betreffen, ohne von Belang zu ſein, die Flötenſtimme. In Takt 131 lautet die punktierte halbe Note A und nicht G (Oktavenverdoppelung der erſten Violine), im Takt 234—235 geht die zweite Flöte eine Oktave tiefer als die erſte, und in den Takten 244—51 verdoppeln die Flöten die erſte Violine in der höhern Oktave. Die Angabe Lütges: das zweite Horn in C bläſt in den letzten drei Takten nicht C, ſondern E, bezieht ſich in der Tat auf das vierte Horn. Einſchneidend iſt nur eine einzige Änderung, obgleich dies aus der Aufzählung Lütges nicht hervorgeht oder vielmehr hervorgehen kann. Im dritten Takt lautet nämlich in Mſ. B (auch im Druck) die erſte Violinſtimme nicht



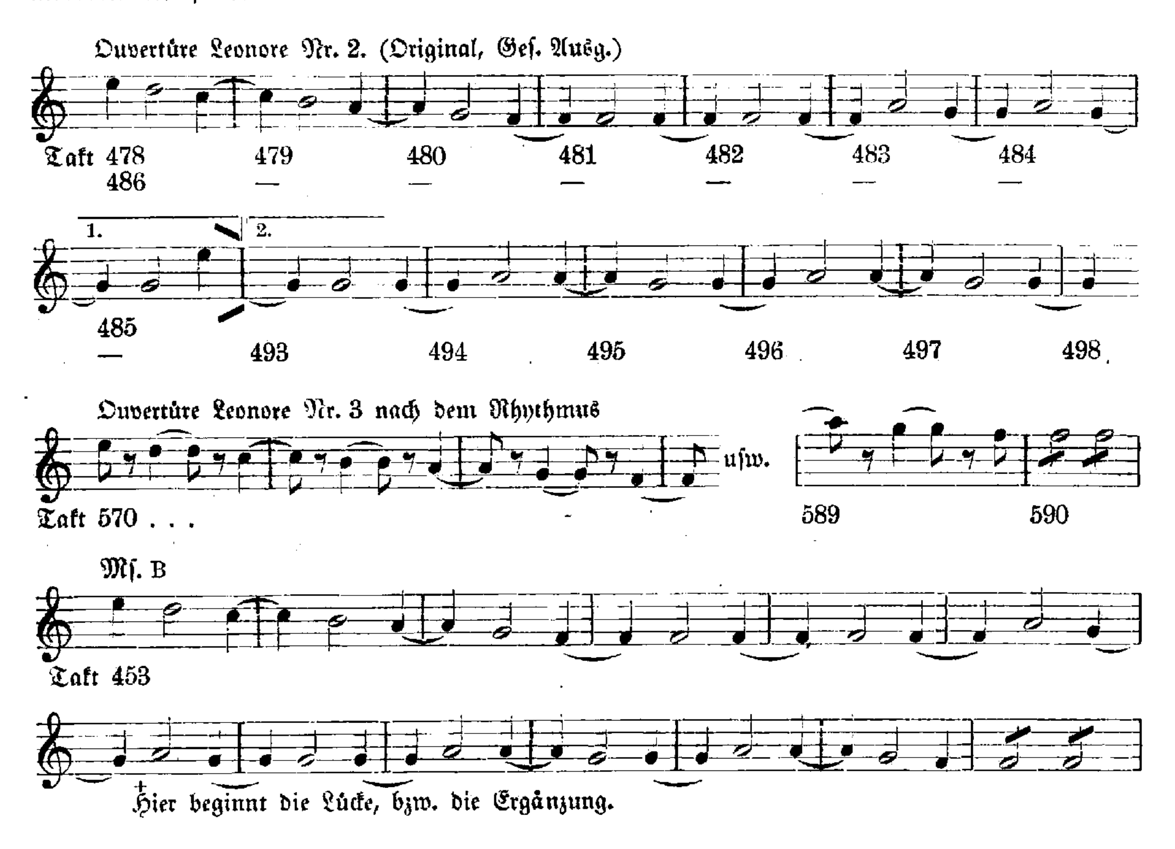
Dieſe Änderung kann keineswegs in den Intentionen Beethovens gelegen ſein, da ſie ja dem von ihm beabſichtigten und für den Anfang des Stückes ſo charakteriſtiſchen Uniſon ſchlankweg zuwiderlaufen würde. Dieſe Einzeichnung als endgültig anzuſehen, muß aus gutem Grunde bezweifelt werden, da Beethoven den Uniſon in der Ouvertüre Leonore Nr. 3 beibehalten hat. Als Ganzes genommen ſind die Abweichungen in künſtleriſcher Hinſicht nahezu geringfügig und verändern nicht um ein Jota den Stil und Charakter des Werkes.

Wie verhält es ſich nun mit den Kürzungen? Lütge ſelbſt weiſt mit Bezug auf die Äußerung Schindlers, daß Beethoven geraten habe, den Schluß der Ouvertüre Leonore Nr. 2 nach der Ouvertüre Leonore Nr. 3 zu ergänzen, da beide Schlüſſe gleichlautend ſeien, darauf hin, daß das Schlußpreſto beider Ouvertüren ſich zwar ſehr ähnelt, aber doch nicht gleich iſt. Es iſt wohl kaum anzunehmen, daß Beethoven beide Faſſungen der Ouvertüren ſo aus dem Gedächtnis entſchwunden waren, daß er die beiden Schlüſſe als gleichlautend bezeichnet hätte. Vielmehr liegt hier wieder ein Beweis vor, daß Schindler in jenem Briefe ſeiner Kombination freien Lauf ließ. Denn die Lücke bezieht ſich gerade auf eine Stelle, welche der korreſpondierenden in der Ouvertüre Leonore Nr. 3 nicht nur nicht ähnelt, ſondern von ihr durchaus verſchieden iſt.

Es korreſpondieren zwar von Mſ. A bzw. Geſamtausgabe die geſtrichenen Takte 484—497 mit 576—598 von der Ouvertüre Leonore Nr. 3, was aber dann in der letzteren weiter folgt, iſt durchwegs neu, nämlich die koloſſale Schlußſteigerung auf der fünften Stufe bis zum Nonenakkord mit kleiner Non vor dem Wiedereintritt des Hauptthemas. Es kann alſo Beethoven keinesfalls zugemutet werden, dieſe gänzlich verſchiedenen Schlüſſe als gleichlautend zu bezeichnen. Es iſt deshalb ohne weiteres einleuchtend, daß Mendelsſohn die Vervollſtändigung von Mſ. B auf Grund der Ouvertüre Leonore Nr. 3 nicht beſonders zuſagen konnte, und daß er hier nur mehr der Not gehorchend als dem eigenen Triebe gehandelt hat. Wo alſo heute eine authentiſche Faſſung von Beethoven vorliegt, kann bezüglich des Schluſſes keine andere als dieſe und nicht die im Mſ. B von Mendelsſohn ergänzte Faſſung in Frage kommen.

Es liegt doch abſolut kein zwingender Grund vor, das Original, welches Beet-

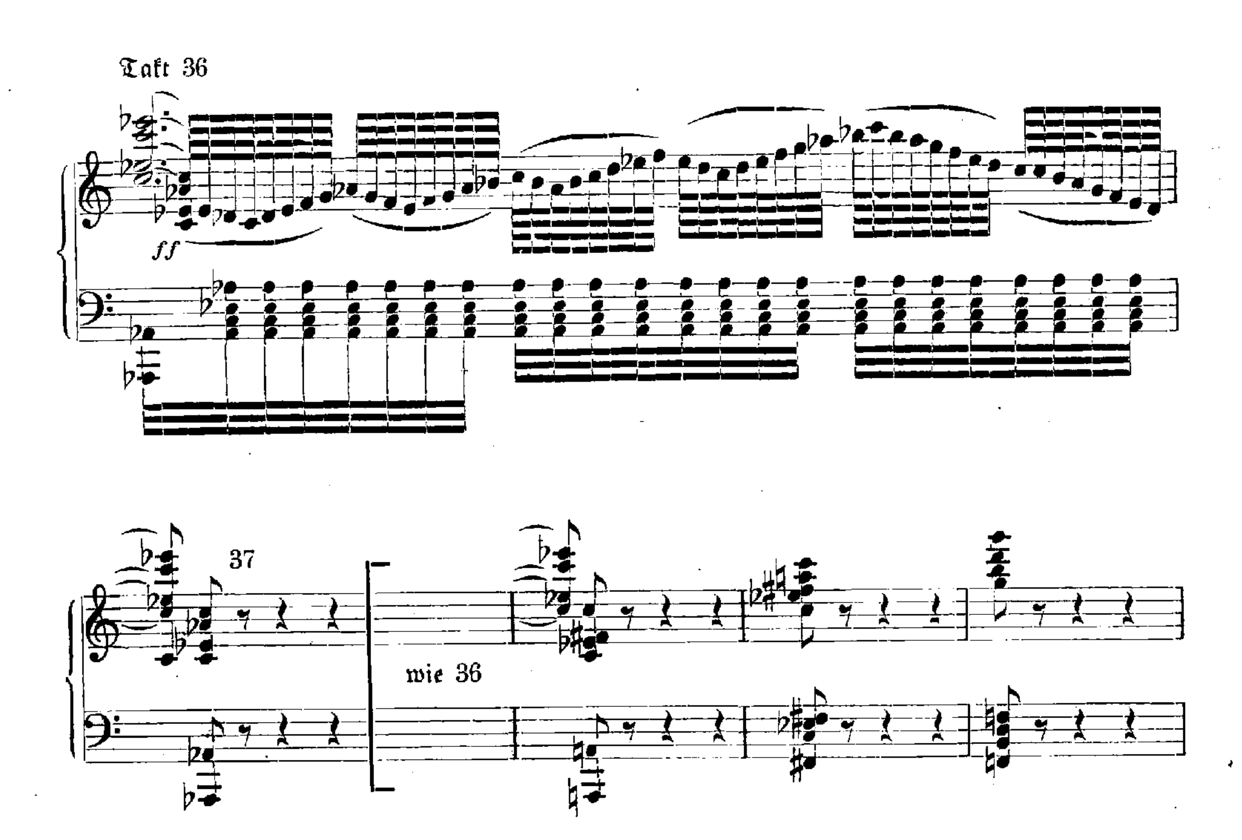
hoven — ich wiederhole — nachweisbar nicht endgültig beseitigt hat, zu verwerfen und ein Surrogat zu verwenden, welches in doppelter Hinsicht eine überflüssige Änderung des Urtextes darstellt. Denn jene aus der Ouvertüre Leonore Nr. 3 entlehnte Stelle ist teilweise mit einschneidenden Änderungen übernommen worden, um im Rhythmus der korrespondierenden Stelle in der Schlußgruppe der Exposition (Takt 210ff. nach der Gesamtausgabe) oder nach Lütge „dem Charakter der Ouvertüre Leonore Nr. 2 angepaßt werden zu können". Also Preisgabe des Urtextes und Veränderung eines anderen Urtextes.



Es ist vielleicht nicht unnötig, darauf hinzuweisen, daß die „Ergänzung" insofern auch lückenhaft ist, als von den in der Synkopenpartie fehlenden 14 Takten nur 6 ersetzt wurden und also die Wiederholung der achttaktigen Gruppe ausgemerzt wurde. Lütge tritt ernstlich für den Schluß in der Fassung Mendelssohns ein. Ich möchte nun nicht unerwähnt lassen, daß der Schluß der Ouvertüre Leonore Nr. 3 nach der Fassung der Gesamtausgabe in drei Fällen von der Partitur, welche Mendelssohn als Grundlage diente, abweicht. So pausiert von Takt 498 (zweites Viertel) bis 497 in Mendelssohns „Ergänzung" die zweite Flöte, während sie nach der Gesamtausgabe (Ouvertüre Leonore Nr. 3, Takt 614—621) mit der ersten Flöte in Oktaven geht. Ebenso geht bei Mendelssohn im Takt 489 die zweite Klarinette im zweiten, dritten und vierten Viertel Unisono mit der ersten, in der Gesamtausgabe hingegen in Oktaven. Das zweite Fagott geht nach der Gesamtausgabe in Takt 614—623 in Einklang mit dem ersten, bei Mendelssohn hingegen (Takt 489—498) mit dem Baß. Welche Partitur ist nun die richtige, die der Gesamtausgabe oder die 1828 bei Breitkopf & Härtel erschienene? Abschließend ist über diesen Punkt zu be-

merken: Die Kürzung im Schlußpresto ist auf keinen Fall eine von Beethoven aus künstlerischen Gründen gewollte, es besteht daher zweifellos die Gesamtausgabe zu Recht und ist auch die Mendelssohnsche Ergänzung mithin nicht als im Sinne Beethovens zu betrachten.

Was nun die Lücke bzw. Kürzung im Adagio betrifft, so bemerkt Otto Jahn, daß dieselbe von Beethoven herrührt, da eine Violinstimme aus dem Besitz Anton Schindlers auch diese Lücke enthält. Nun erklärt Lütge das Fehlen dieser Takte vom musikalischen Standpunkt aus keineswegs als Lücke, sondern für eine durchaus vorteilhafte Kürzung der Überleitung zum Allegro. Derlei kann man behaupten, aber nur schwer beweisen. Das einleitende Adagio zerfällt in vier Abschnitte. Der erste Abschnitt reicht von Takt 1 bis Takt 9. Der zweite Abschnitt, von Takt 10 beginnend, ist durch den Eintritt der Florestan-Melodie markiert und reicht bis Takt einschließlich 23. Der dritte Abschnitt von Takt 24 (Hdur, Sextolenbewegung) geht bis Takt 36. In diesem Takte wird einerseits der Asdur-Akkord wieder erreicht und andererseits der dynamische Höhepunkt der Einleitung gewonnen. Hier sind zum erstenmal sämtliche Instrumente des Orchesters herangezogen. Bis zur Erreichung dieses Höhepunktes hatte es — um bildlich zu sprechen — einer Strecke von 35 Takten und Anwendung großen Stufenreichtums bedurft. Es war ein Gebot künstlerischer Notwendigkeit, diesen Höhepunkt sozusagen nicht auf radikale Weise abzubauen, und wir sehen auch, daß bis zum Eintritt des Allegros es wieder einer gewissen Längsentwicklung bedurft hatte. Infolge Raummangels muß ich mich in der Wiedergabe des Notenbildes nur auf die zweite Hälfte der Adagio-Einleitung beschränken.





Man sieht deutlich, daß es Beethoven um ein allmähliches Abklingen zu tun war, welches sich namentlich in der auskomponierten Dominante kundgibt. Durch die Kürzung wird ein gänzlich unmotivierter Übergang von As dur nach C dur herbeigeführt und der logische Verlauf der Baßlinie in den letzten fünf Takten zur Unkenntlichkeit entstellt. Diese Kürzung kann, falls sie von Beethoven herrührt, ihm

zweifellos nur gegen seinen künstlerischen Willen aufgedrängt worden sein. Und geradeso, wie er im Fidelio an mehreren Stellen auf die Urleonore zurückzugehen gezwungen war, weil die Kürzungen namentlich dem Harmoniegang Abbruch taten, hätte er, falls ihm die Möglichkeit einer klaglosen Wiedergabe geboten gewesen wäre, fraglos auf dem Original bestanden. Es wird dies zur Gewißheit, wenn wir die analogen Stellen in der Ouvertüre Leonore Nr. 3 betrachten, wo Beethoven sowohl die Entwicklung zum Fortissimo-Akkord wie das Abklingen in gleichem Maße verkürzt.

Die dritte Kürzung bezog sich auf die Streicherpassage. Auch diese kann nur ad hoc ins Auge gefaßt worden sein, denn wieso hätte sich dann Beethoven bewogen gefühlt, für die Ouvertüre Leonore Nr. 3 diese Stelle quantitativ auf das Doppelte zu vergrößern und somit in technischer Hinsicht zu erschweren? Wenn ich Lütges Bemerkung, „es gilt hierbei in allen Punkten dasselbe, was oben über die verkürzte Überleitung zum Allegro gesagt wurde", richtig deute, so würde das Fehlen dieser Takte keineswegs als Lücke, sondern als eine durchaus vorteilhafte Kürzung der Überleitung zum Presto zu betrachten sein. Also Grund genug für Beethoven, um bei der Umarbeitung der Ouvertüre auch diese Partie auszuweiten.

War es ein leichtes, das Unlogische an den Kürzungen im Adagio der Streicherpassage und im Schlußpresto zu erweisen, so ist es scheinbar um so schwieriger, sich über die Kürzung der ersten Trompetenfanfare und des nachfolgenden achttaktigen Zwischensätzchens klar zu werden. Lütge beruft sich hier in erster Linie auf Schindler, der ja vorgibt, Zeuge gewesen zu sein, wie Beethoven unter Motivierung diese Stelle in der Partitur gestrichen habe. Auf Grund der früheren Darlegungen erübrigt es sich, sachlich auf den Bericht Schindlers einzugehen. Es genügt, hier nochmals daran zu erinnern, daß Schindler in der ersten Auflage seiner Biographie von dieser Episode nichts verlauten ließ, daß er weiter die Partitur der Ouvertüre nicht als Belohnung für eine „diplomatische Mission" erhalten hatte, und daß er, was das Wichtigste ist, in der dritten Auflage seiner Biographie seine eigenen im Briefe an Breitkopf & Härtel gemachten Angaben desavouierte und jenen Strich als Verstümmelung kennzeichnete. Schließlich stellte er sogar noch die Frage, was Beethoven zu dieser Kürzung wohl veranlaßt haben mag, nachdem er seinerzeit Beethoven selbst einführte, um die Gründe hierfür mitzuteilen. Es kann also schwerlich die Angabe Schindlers hier als Beweis herangezogen werden, und dürfte auch in diesem Falle der Grund für die Kürzung wohl in andern als in künstlerischen Dingen liegen. Lütge hat in diesen Blättern selbst mitgeteilt, daß man ihm gegenüber geltend gemacht habe, daß ja Beethoven in der Ouvertüre Leonore Nr. 3 das zweimalige Trompetensignal stehen gelassen habe. Diesem Einwand glaubte Lütge dadurch begegnen zu können, daß er die Streichung in der handschriftlichen Partitur in die Zeit nach 1819 verlegt, während die Umarbeitung der Ouvertüre Leonore Nr. 2 in die Ouvertüre Leonore Nr. 3 bereits 1806 erfolgte. Gesetzt den Fall, die von Schindler Beethoven in den Mund gelegte Motivierung würde stimmen, so würde implicite damit auch ausgesprochen sein, daß das zweimalige Trompetensignal in der Ouvertüre Leonore Nr. 3 auch fehl am Orte sei. Denn es geht nicht an, diese Erklärung für die Ouvertüre Leonore Nr. 2 absolut einleuchtend und vom dramatischen Standpunkt aus völlig richtig zu finden, und für die Ouvertüre Leonore Nr. 3 nicht, wie es Lütge tut. Ich erlaube mir übrigens be-

züglich der programmatischen Funktion des Zwischensätzchens auf meine an anderer Stelle vertretene Auffassung hinzuweisen.

Lütge erwähnt, daß Beethoven in Ms. B die alte Bezeichnung für Trompeten „Clarini", die sich in Ms. A findet, hier durch den modernen Ausdruck „Trombe" ersetzt hat, woraus er wieder ein Kriterium zu gewinnen glaubt, daß Ms. B die spätere Fassung der Ouvertüre darstellt. Demgegenüber will ich nur feststellen, daß in den Autographen-Partituren des Violinkonzerts, komponiert im Jahre 1806, der Ouvertüre op. 115 (Namensfeier), abgeschlossen 1814, und der — 9. Symphonie sich immer die Bezeichnung „Clarini" findet. Dasselbe ist auch, wie Herr Prof. Dr. Wilhelm Altmann mir mitzuteilen so liebenswürdig war, in der 5., 7. und 8. Symphonie der Fall. Ich stelle weiter fest, daß dies auch bei der im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde befindlichen, von Beethoven revidierten abschriftlichen Partitur der Missa solemnis der Fall ist. Es hat sich also tatsächlich Beethoven bis zu seinen letzten Werken der Bezeichnung „Clarini" bedient und ist dieser Usus im Falle der Leonore-Ouvertüre absolut kein Beweis, daß das Ms. B als spätere Fassung der Ouvertüre anzusehen ist. Lütge hat sich hier durch einen äußeren Umstand verleiten lassen, eine Folgerung zu ziehen, gerade so wie Nottebohm, der aus der Tatsache, daß in der Partitur der Ouvertüre Leonore Nr. 1 op. 138 bei der Vorschrift crescendo poco a poco immer sich die Strichlein --- befanden, eine Bestätigung dafür zu erblicken glaubte, daß diese Ouvertüre eben nach den anderen Leonore-Ouvertüren komponiert worden sein müsse, weil in jenen eben bei crescendo poco a poco nicht die Strichlein zu finden sind. Nun fehlen aber im Ms. A die Posaunenstimmen, welche Jahn bei seiner Partiturausgabe aus Ms. B übernahm und bei einer Stelle (Takt 38—42) „Nach der Analogie" ergänzte. Lütge schließt nun aus der Tatsache, daß in Ms. B die Posaunen vorhanden sind, daß eben diese Abschrift die spätere Fassung darstelle. Auch dieser Schluß ist keineswegs zwingend, weil die Prämissen nicht stimmen müssen. Es ist bekannt, daß vielfach die Posaunenstimmen bei Abschriften vom Kopisten nicht in die Partitur aufgenommen und als Anhang ausgeschrieben der Partitur beigefügt wurden. Es hing diese Praxis gewöhnlich mit dem Umstande zusammen, daß mitunter die Posaunenstimmen aus Raummangel nicht in der Partitur Platz finden konnten. Diese Praxis ist auch bei Beethoven nachgewiesen worden und blieb nicht immer auf die Posaunenstimmen beschränkt. So bittet er in einem Briefe vom 6. Mai 1806 an den Theaterintendanten Baron Braun um die Erlaubnis, die Stimmen der ersten Flöte, der Posaunen und der Hörner entlehnen zu dürfen und fährt dann fort: „Ich brauche diese Stimmen nur auf einen einzigen Tag, um diejenigen Kleinigkeiten für mich abschreiben zu lassen, welche sich des Raumes wegen nicht in die Partitur eintragen ließen, zum Teil auch, weil Fürst Lobkowitz einmal gedenkt, die Oper bei sich zu geben und mich drum ersucht hat." Im Trio der 9. Symphonie ist z. B. nur die Stimme der Baßposaune durchgeführt, hingegen Alt- und Tenorposaune gänzlich außer acht gelassen. Daß also im vollständigen Ms. A die Posaunenstimmen fehlen, ist absolut kein Beweis, daß sie, und das ist das Wichtigste, bereits im Autograph gefehlt haben[1]. Ebenso bietet der Umstand, daß Ms. A von Beethoven benutzt wurde,

[1] Das für das Ms. A verwendete Papier hat 14 Zeilen, wovon 13 beschrieben sind. Ich verdanke auch diese Angabe Herrn Prof. Altmann.

um in demselben die für die Ouvertüre Leonore Nr. 3 geplanten Abänderungen anzumerken, nicht den Schatten eines Beweises, daß Beethoven diese Abschrift schon damals nicht mehr gelten lassen wollte. Im Gegenteil, gerade dieser Umstand scheint am eindringlichsten für die Gültigkeit von Ms. A zu sprechen. Denn insoweit die Ouvertüren Nr. 2 und 3 parallel verlaufen, geht die spätere Fassung auf die ältere Version zurück und nicht eine einzige der Kürzungen hat sich auf die Konstruktion der Ouvertüre Leonore Nr. 3 ausgewirkt. Man kann daher mit gutem Grunde annehmen, daß Beethoven bei der Umarbeitung der Ouvertüre bewußt auf das Ms. A zurückgegriffen hat. Das Vorhandensein der Orientierungsbuchstaben in Ms. B spricht wohl dafür, daß die Partitur zu Aufführungszwecken benutzt wurde oder vielleicht werden sollte. Unter welchen Gesichtspunkten aber die Kürzungen vorgenommen wurden, darüber kann kein Zweifel obwalten. Es kann sich für Beethoven nur darum gehandelt haben, einzelnes preiszugeben, um das Ganze zu retten. Denn die Widerstände, welche er bei den Proben erfahren haben dürfte, werden wohl keine geringen gewesen sein.

Ob nun Beethoven die Ouvertüren 1805 bereits mit dem im Ms. B aufführen ließ, läßt sich durchaus nicht mit Sicherheit beantworten. Denn wir wissen aus einem Briefe Stephan v. Breunings vom 2. Juni 1806, daß Beethoven durch Lichnowsky die Oper an die Königin von Preußen schicken ließ, nachdem er bereits am 5. Mai eine Anzahl der Orchesterstimmen sich behufs Durchsicht vom Intendanten des Theaters an der Wien ausgebeten hatte. Es ist daher sehr leicht möglich, daß Beethoven sich damals eine Abschrift auf Grund der Kürzungen anfertigen ließ. Ob die Ouvertüre eine Konzertaufführung erlebt hatte, steht auch nicht einwandfrei fest. Denn jener von Lütge herangezogene Bericht aus der Berliner Zeitschrift „Der Freimütige" vom 11. September 1806 des Wiener Korrespondenten über eine Aufführung der Ouvertüre zu Fidelio im Augarten kann sowohl auf die Ouvertüre Leonore Nr. 2 als auch Nr. 3 Bezug haben.

Es ist also folgendes festzuhalten:

1. Ob die Ouvertüre Leonore Nr. 2 bereits bei den Aufführungen im Jahre 1805 gekürzt wurde, bzw. ob die im Ms. B fehlenden Stellen bereits in den 1805 verwendeten Stimmen nicht gestanden haben, ist nicht einwandfrei festzustellen.
2. Für die Kürzungen im Adagio, der Streicherpassage und im Schlußpresto können keine künstlerischen Gründe ins Treffen geführt werden, sie sind nur aus dem Zwange der damaligen Theaterverhältnisse zu erklären.
3. Die von Schindler in seinem Briefe vom 31. März 1838 gegebene Begründung für die Fortlassung des Trompetensignals wurde von ihm selbst fallen gelassen und diese Kürzung, wie die übrigen, ausdrücklich als Verstümmelung erklärt.
4. Ist die Tatsache, daß im vollständigen Ms. A sich keine Posaunenstimmen vorfinden, kein Beweis, daß sie schon im Autograph gefehlt haben.
5. Sind schließlich alle gekürzten Stellen bei der Umarbeitung der Ouvertüre beibehalten worden.

Auf Grund dieser Erwägungen glaube ich zu dem Schluß kommen zu müssen, daß es nur eine Fassung der Ouvertüre Leonore Nr. 2 gibt, welche eben in der Gesamtausgabe vorliegt. Die Ausgabe auf Grund von Ms. B kann die Bezeichnung „Fassung" nur bedingt, nur mit dem Attribut verstümmelt beanspruchen.

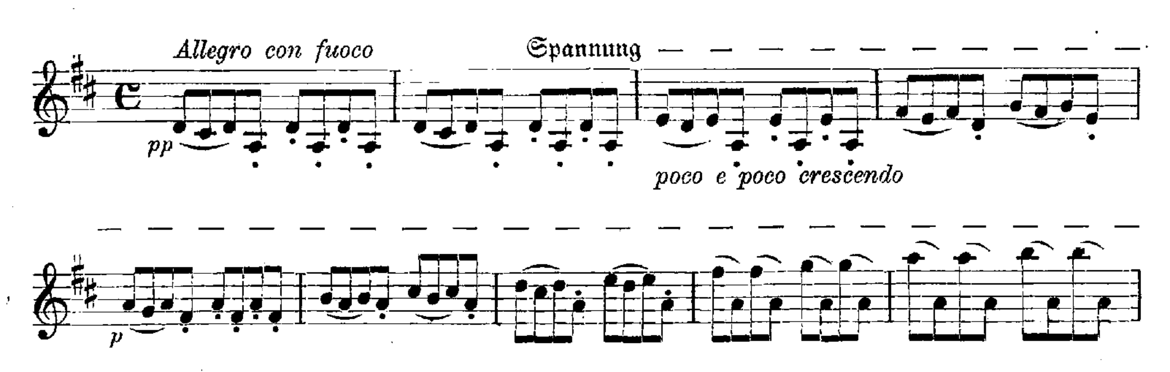
Das Orchester-Crescendo bei Beethoven

Vortrag, gehalten am Basler Kongreß 1924

von

Alfred Heuß, Leipzig

Es ist schwer, ja unmöglich, in kurzen und begrenzten Ausführungen über das Beethovensche Orchester-Crescendo in einem ebenso langen und sorgsam vorbereiteten rednerischen Crescendo zu sprechen; doch sei der Versuch dazu gemacht. Das Wichtigste ist schließlich auch nicht die Vorbereitung, der Aufbau des Crescendos, sondern sein Ergebnis, seine Folgeerscheinung. Damit stehen wir auch schon mitten in unserm Thema und sind dort angelangt, wo ich meine dynamischen Studien, soweit ich mit ihnen an die Öffentlichkeit getreten bin (Riemann-Festschrift), abgebrochen habe, beim Effekt-Crescendo der Mannheimer Schule. Ich darf, ohne unbescheiden zu erscheinen, vielleicht meiner Verwunderung darüber Ausdruck geben, daß diese dynamischen Erkenntnisse bisher nicht stärker zu weiteren, selbständigen Untersuchungen angeregt haben. Sie sind zwar, soweit ich sehe, günstig und in zustimmendem Sinne aufgenommen worden, gaben sie doch auf eine seit langem erörterte Frage, was nämlich das Mannheimer Crescendo eigentlich sei, eine sehr bestimmte Antwort. Gerade Hugo Riemann, dem die Studie über die Dynamik der Mannheimer gewidmet war, hat sich darüber außerordentlich gefreut, aber, wie sich aus seinem Handbuch der Musikgeschichte ergibt, die Sache doch nicht eigentlich von der elementaren Seite, von der sie unbedingt gepackt werden muß, begriffen. Wenn ich nunmehr, nach 15 Jahren, das Mannheimer Crescendo wirklich so verstanden haben möchte, so sei mir erlaubt, das Wesen dieses Crescendos möglichst drastisch vorzuführen, wobei ich aber zugleich bitte, sich ohne weiteres zu fragen, ob etwas derartiges bei Bach oder Händel — und überhaupt in der früheren Musik — gefunden werden kann. Ein bischen weiter sind wir ja zudem in der Grundsteinlegung musikstilistischer Erkenntnisse gelangt; wir unterscheiden genau zwischen den Kräften, die zur Bachschen und vorbachschen Musik sowie aber zur Beethovenschen und weiterhin der des 19. Jahrhunderts geführt haben. So sei also zunächst ein Mannheimer Crescendo vorgeführt, etwa in dieser Art:





Man gewahrt hier zweierlei, ein Spannen, Laden und ferner ein Explodieren, eine Explosionswirkung, eine sich austobende Entladung. Beide Faktoren, das Spannen wie die Entladung, wären nun einer genauen ausführlichen Darstellung zu unterziehen. Ich greife in erster Linie nur eine einzige Seite heraus, die des seelischen Ausdrucks, frage also, womit und wie er im musikalischen Sinne erzeugt wird, da das hier zu Sagende gerade auch für Beethoven gilt. Als bezeichnendstes Moment des Crescendos drängt sich, mit dem stärksten Wort bezeichnet, das eines Wütens im Ausdruck vor. Die Wirkung des Crescendos ist gewissermaßen besinnungslos, etwa so, wie wenn ein Wütender, ein hemmungslos entfesselter Mensch um sich schlägt und meinetwegen auch gleich alles, was ihm im Wege liegt, kleinschlägt. Sobald dies wirklich klar geworden ist, ergibt sich für jeden Kenner früherer Musik die Folgerung, daß es sich um etwas wirklich Neues in der Entwicklung der Musik handelt, daß in dieser Crescendo-Wirkung seelische Kräfte zur Entfaltung kommen, die früher vielleicht geschlummert, sich aber nicht geäußert haben. Wenn ich nun sage, daß in einer derartigen Entfesselung des Ausdrucks das eigentlich moderne musikalische Prinzip sich äußert, so ergibt sich zugleich, daß in dem Mannheimer Crescendo der eigentliche Herd, der Geburtsschoß der Musik des 19. Jahrhunderts liegt, wobei aber mit nicht geringerer Entschiedenheit betont sei, daß das andere, frühere Prinzip, nämlich das einer ruhigen, völlig explosionsfremden Entwicklung, neben dem neuen weiter fortbesteht, teilweise, wie bei Mozart und Haydn, sich noch vollkommen rein äußert, ferner aber mit dem neuen Prinzip die mannigfachsten Verbindungen eingeht, zweitens aber auch recht mannigfaltige Abwandlungen und Anwendungen erfährt.

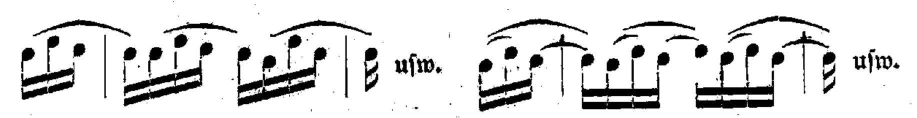
Bevor ich dann auch weiter und zwar zu Beethoven übergehe, muß ich, um das Wesen unseres Crescendos noch klarer zu machen, eine Grundtatsache auf diesem Gebiet erläutern, was mit einem möglichst drastischen Vergleich geschehen möge. Zunächst das Tatsächliche: Um sich klar darüber zu werden, daß bei diesem Explosions-Crescendo, wenn nicht neue Kräfte seelischer Art zur Äußerung gelangen, so doch eine neue Anwendung der vorhandenen Kräfte stattfindet, muß man die Beobachtung gemacht haben, daß das gleiche Motiv, das zu einer dieser außerordentlichen Spannungen benützt wird — worauf dann bei natürlichem Vorgehen mit unbedingter Notwendigkeit auch die Entladung erfolgt —, daß das gleiche Motiv auch ganz harmlos, also ohne Crescendo-Spannung, zur Anwendung gelangen kann, wobei dann naturgemäß auch jede Entladung wegfällt. Es ist dies in verschiedener Hinsicht von grundsätz-

licher Wichtigkeit, weil es zeigt, daß es Kräfte besonderer Art sind, die das Spannungsfähige solcher Motive und Melodien herausspüren und zur Anwendung bringen. So hat die frühere Musik, wenn auch vielleicht keine ausgesprochenen explosionsfähigen Themen, so doch schon die gleichen Motive aufzuweisen, wie sie z. B. bei Beethoven vorkommen, der aber mit ihnen die gewaltigsten Spannungen und Entladungen herbeiführt. Ja, noch mehr, der gleiche Beethoven tut sowohl das eine wie das andere, er spielt mit den als solchen gleichen Motiven das eine Mal ganz harmlos, das andere Mal greift er aber zu dem Explosionsfunken, greift aus einem explosionsfähigen Thema die Explosionsmotive heraus, ladet sie mit bewußtester Spannung und führt nun die Entladung herbei. Um in dieser Grundfrage, die von weitgehendsten Folgerungen ist, durchaus verstanden zu werden, greife ich zu einem möglichst drastischen Vergleich. Stellen Sie sich vor, ich hätte hier auf dem Tische einen ganzen Haufen Dynamit, Pulver, Schießbaumwolle und sonstige Explosionsstoffe liegen. Selbst wenn Sie wissen, daß derartige Stoffe vor Ihnen und vor mir liegen, werden Sie nicht in die geringste Spannung versetzt, wenn ich nun mit ihnen zu hantieren, zu spielen anfange, den Haufen zerteile, kleine Berge zurechtknete usw. So, in dieser Art, haben die früheren Musiker mit derartigen Motiven gespielt, ein Gefühl wirklicher Ruhe selbst bei an sich gesteigerter Hantierung mit diesen Motiven liegt über dieser ganzen Musik. Nun komme ich aber plötzlich mit einem brennenden Streichholz, einer brennenden Kerze oder einem Feuerzeug, ganz langsam und allmählich nähere ich mich der furchtbaren Explosionsgefahr, und ich zweifle nicht, daß, so Sie diese kennen, Sie immer stärker in Spannung geraten, Sie sich förmlich erheben, trotzdem aber völlig gebannt sind, denn Sie kennen alle die Wirkung der Explosion, wissen, daß wir alle mitsamt der Universität in die Luft fliegen und weit herum die Trümmer hingetragen werden. Das ist, in einem sehr materiellen Bilde gesprochen, die allmähliche Spannung und die Explosion eines Mannheimer, d. h. vor allem eines Beethovenschen Orchester-Crescendos. Halten Sie sich also die zwiefache Tatsache vor Augen, daß man mit Explosionsstoffen sowohl harmlos, mit nur ungefährlichen Spielspannungen umgehen kann und aber, durch Hinzutreten der brennenden Lunte, d. h. einer modernen, feurigen Explosions-Musikseele, die genügend geschilderte Spannung und Entladung erfolgen kann.

Und nun zeige ich Ihnen das soweit bildlich Erläuterte an zwei explosionsfähigen Themen Beethovens, wobei er mit dem einen nur ziemlich harmlos spielt, während er mit dem andern eine förmliche Dynamitsprengung vornimmt. Sie werden es mir zunächst kaum glauben — denn man muß sich nach dieser Seite mit Beethoven besonders beschäftigt haben —, daß das Hauptthema der G dur-Klaviersonate op. 14 voller Explosionsstoffe ist, da Ihnen diese Sonate trotz ihrer Moll-Durchführung als ziemlich harmlos bekannt ist. Ich hole aber rasch die Explosionsmotive aus dem Thema:



in der Art, wie es Beethoven in andern Fällen demacht hat, heraus:





steigend bis zur Explosion. In der Sonate finden sich nur einige kleine Ansätze zur Spannung, das Eigentliche fehlt, und zwar auch deshalb, weil sich auf dem damaligen Klavier große Crescendo-Steigerungen nicht geben ließen. Auch aus diesem Grund — es ist aber nur ein äußerer —, mußte Beethoven mit beiden Prinzipien arbeiten.

Als ein zur Explosion geführtes Thema, und zwar zu einer der größten überhaupt vorkommenden, wähle ich das Allegro-Thema der zweiten und dritten Leonoren-Ouvertüre, um dann gleich etwas neues zu zeigen. So interessant es nun wäre, Ursache, d. h. Aufbau dieses Crescendos, sowie die Wirkung, Entladung, miteinander in ihrem Kräfteverhältnis zu vergleichen, und natürlich auch an zahlreichen anderen Crescendis, so sei hier nur bemerkt, daß in diesem Falle 28 Takten Spannung 54 Takte Entladung folgen. Aber anderes lassen Sie mich aufweisen, weil das Beispiel für eine der beiden Beethovenschen Hauptcrescendo-Arten typisch ist. Erstens wollen Sie bemerken, daß Beethoven aus vier Takte langen Motiv-Themen den ersten Takt als den eigentlichen Explosionsteil herausgreift, nachdem er zuerst — als Übergang — noch die zwei ersten Takte benützte; auch der dritte und vierte wären benützbar gewesen, aber doch wohl mehr nur in äußerer Spannung, wie es die Mannheimer taten. Also vor allem ein Motiv wird als Spannungsmittel benützt und zwar genau 16 Takte lang. Das ist das eine, was zu bemerken wäre.

Zweitens aber ersehen wir, daß die erste Wirkung des Crescendos, die Hauptexplosion, in dem Vortrag des kolossalst gesteigerten Hauptmotivs des Themas besteht, worauf dann in prasselndster Wirkung noch eine ganze Reihe Motive, Themenstücke geradezu lavamäßig herausgeschleudert werden. Ich kann hier nur das erste Moment einer kürzesten Betrachtung unterziehen, daß das erste Ergebnis in dem Explosions-Fortissimo-Vortrag des viertaktigen Hauptthementeils besteht. Beethoven bestätigt also das auf seine letzten Kräfte geprüfte Hauptmotiv, was für die Erkenntnis Beethovens, und gerade auch des ideellen, inhaltlichen, von besonderer Wichtigkeit ist. Dies aber lediglich als Andeutung, denn auf inhaltliche Erklärungen können wir uns hier natürlich nicht einlassen.

Die zweite Art der Explosionswirkung ist folgende: die Spannung wird mit einem ausgesprochenen Crescendo-Motiv oder irgendeinem als solches benützten Motiv erzielt, die Wirkung besteht dann darin, daß ein vollständiges Thema oder sonst etwas Bedeutsames geboren wird. Das Crescendo ist also der Geburtsschoß für etwas je nachdem ganz neues. Um hiervon die richtigen Vorstellungen zu geben, müßte ich die nach dieser Seite hin bedeutendsten Crescendis in den Sinfonien und Ouvertüren Beethovens durchgehen, wie es wohl nur eine Frage der Zeit sein dürfte, daß einmal jedem der großen Crescendi bei Beethoven eine besondere Untersuchung gewidmet wird. Denn bei aller typischen Mannheimer-Übereinstimmung bietet jedes dieser großen Orchester-Crescendi Besonderes, aus den inneren Verhältnissen eines Werkes heraus sich Ergebendes. Was sagen Sie dazu, daß in der siebenten Sinfonie, die überhaupt als eine Dithyrambe des Crescendos aufzufassen ist, der entscheidende Ton E, gewissermaßen der Leitton der ganzen Sinfonie, durch ein echtestes Crescendo erzeugt wird und zwar in der großen Einleitung? Wie ein Blitz leuchtet der Ton plötzlich

forte auf und verschwindet dann wieder. Oder gar in der neunten Sinfonie! Hier wird uns die Entstehung des Hauptthemas, oder genauer, es werden uns die Kräfte, die es entstehen lassen, unmittelbar vorgeführt und zwar eben in Crescendo-Entwicklung. Oder weiterhin der über alles dämonische Übergang vom dritten in den Cdur-Schlußsatz der fünften Sinfonie! Auch hier, und zwar hier ganz besonders, wird durch ein von gewaltigsten unterirdischen Kräften in Bewegung gesetztes Crescendo ein ganz neues, eben das Cdur-Thema und mit ihm der ganze Schlußsatz, geboren. Ich sehe aber, daß meine Uhr abgelaufen ist, ich aufhören und mit oder ohne Crescendo-Wirkung abzutreten habe. Da kann ich Ihnen also nur noch zurufen: Sehen Sie selbst zu, wie Sie sich mit dem Beethovenschen Orchester-Crescendo in produktiver Weise auseinandersetzen; ich denke, es dürften in ihm auch sonst noch allerlei Kräfte wirksam sein.

Die Musikwissenschaft in Amerika

Bericht über die 48. Versammlung der Music Teachers' National Association in Rochester, N. Y., den 28.—30. Dezember 1926

von

Ernst C. Krohn, St. Louis

Die Stadt Rochester ist ein idealer Platz für eine musikalische Versammlung. Sie ist die Stätte eines der schönsten Beispiele amerikanischer Freigebigkeit in musikalischen Dingen. Im Jahre 1919 stiftete der Kodak-König George Eastman der Universität Rochester dreieinhalb Millionen Dollars für eine Musikschule. Seitdem sind mehrere Gebäude errichtet worden, und die großangelegte Musikschule ist jetzt in vollem Gange. Das Institut ist von seinem Stifter stets auf das Reichlichste bedacht worden: die Stiftungssumme beträgt bis jetzt die enorme Summe von zwölf Millionen Dollars. Für die Mitglieder der M. T. N. A. war diese Schule ein prachtvolles Beispiel amerikanischen Unternehmungsgeistes auf musikalischem Gebiet.

Obwohl die Versammlung erst als die 48. zu bezeichnen ist, feierte die M. T. N. A. gleichzeitig ihre Fünfzigjahr-Jubelfeier, da die Gesellschaft 1876 gegründet wurde. Der Jubelfeier galt ein Teil des Programms und zwar unter der Leitung von Dr. Peter Christian Lutkins, dem hochgeschätzten Direktor der Musikschule der Northwestern-Universität. Die Hauptansprache hielt der Nestor der Musikwissenschaft in Amerika, Dr. Waldo Selden Pratt, Professor der Musik und Hymnologie am Theologischen Seminar zu Hartford. Je nach dem Fach sprachen verschiedene Autoritäten über „Bemerkenswerte Veränderungen im Musikunterricht während der letzten fünfzig Jahre". Unter den Vortragenden befanden sich der Präsident der M. T. N. A., Harold Lancaster Butler, Professor der Musik an der Syracuse-Universität (Gesangsunterricht), Earl V. Moore, Professor der Musik an der Michigan-Universität (Orgel), George Coleman Gow, Professor der Musik am Vassar College (Theorie), Roy D. Welch, Professor der Musik am Smith College (Geschichte), Adolf Weidig, der bekannte Komponist und Theorielehrer am American Conservatory in Chicago (Orchester), und Fräulein Kate Chittenden, Leiterin des Amerikanischen Instituts für Angewandte Musik (Klavier), jedoch vertreten durch John Lawrence Erb.

Dr. Frank Damrosch, Leiter des Instituts für Musikalische Kunst, hielt einen fesselnden Vortrag über das Thema „Akademische Grade in der Erziehung des Musikers". Dr. Damrosch legt wenig Wert auf die akademische Erziehung. Vielmehr befürwortet er eine strenge musikalische Erziehung für den zukünftigen Musiker ohne irgendwelchen akademischen Ballast. Der bekannte Gesangspädagoge Herbert Witherspoon sprach über „Die Musik als wesentlicher Faktor in der Erziehung". „Die gegenwärtige Lage der Musik als volkstümliche Macht" fand eine hinreißende Darstellung durch James Francis Cooke, Schriftleiter der „Etude".

Die Schulung für den nur Musikgenießenden nimmt immer größeren Umfang an. Arnold Johann Gantvoort spiegelte den gegenwärtigen Zustand dieser Lehre an den amerikanischen Universitäten. „Musikalische Bewerbungen und ihre Resultate" mit besonderer Bezugnahme auf die englische Praxis wurden besprochen von Dr. Hollis Dann, Professor der Musikerziehung an der Universität New York.

Das Nationale Bureau zur Förderung der Musik ist eine zielsichere Organisation, die schon vieles zur Popularisierung der Musik beigetragen hat. Dieses Bureau hat bekanntlich die Idee einer Musikwoche so tatkräftig unterstützt, daß sie seit 1924 eine nationale Feier geworden ist. Der Leiter dieses Bureaus, C. M. Tremaine, sprach über das Zusammenwirken seines Bureaus mit den Musiklehrern. „Die Vereinigung aller nationalen musikalischen Organisationen" fand eine begeisterte Propagandistin in Frau Edgar Stillman Kelley, Präsidentin des Nationalen Bundes der Frauenmusikgesellschaften.

Die Juilliard-Stiftung für Musik, die über ein Kapital von rund dreizehn Millionen Dollars verfügt, hat durch das eigenmächtige Vorgehen ihres Leiters, Dr. Eugene A. Noble, eines Geistlichen, einiges Aufsehen erregt. Kürzlich engagierte er Kenneth Bradley, den früheren Leiter des Bush-Konservatoriums in Chicago, als technischen Direktor, um ihn dann plötzlich zu entlassen. Bradley hatte einen großartigen Plan entworfen, um die Intentionen des Stifters dieser kolossalen philantropischen Anstalt zu verwirklichen. Seine daraufbezügliche Abhandlung wurde vom Präsidenten Butler vorgelesen.

„Musik in den öffentlichen Schulen und ihr Beitrag zur Musikerziehung" war das Thema einer dreifachen Besprechung. Über die Vergangenheit sprach Edward B. Birge, Professor der Musik an der Indiana-Universität, über die Gegenwart Karl W. Gehrkens, Professor der Musik am Oberlin College, und über die Zukunft William Breach, Leiter der Musik an den öffentlichen Schulen Winston-Salems (N. C.).

Eine Konferenz über Probleme der Stimmbildung brachte Vorträge von William S. Bradley und Oscar Saenger aus New York, Karleton Hackett, Gesangslehrer am American Conservatory zu Chicago, und Vladimir Rosing, Leiter der Opernabteilung an der Eastman-Musikschule.

William Benbow aus Buffalo leitete die Konferenz der Klavierlehrer. Praktische Fragen wurden erörtert in den Vorträgen von Walter Spry, Lehrer an der Columbia-Musikschule zu Chicago, Le Roy B. Campbell, Leiter des Konservatoriums zu Warren (Pa.), Frau Crosby Adams, der bekannten Erfinderin der Kinder-Methode, und Alberto Jonas, dem gefeierten Virtuosen und Pädagogen.

Eine köstliche Ansprache über das Thema „Was geschieht in der Musik heutzutage" hielt Alexander Russell, Leiter der Musik an der Princeton-Universität. Einen gedankenvollen Vortrag über „Zeitgenössische europäische Musik" hielt Eugene Goossens, der bekannte englische Komponist, jetzt Dirigent des Symphonieorchesters zu Rochester. Einen noch tiefer gehenden Vortrag über „Die jüngeren englischen Komponisten" hielt H. J. Foß aus London, Leiter der Musikabteilung der Oxford University Press.

Eine Abhandlung über das Thema „Der Kritiker und der Komponist", verfaßt von Felix Borowski, dem bekannten Komponisten aus Chicago, wurde von Earl Moore vorgelesen. Dr. Howard Hanson, Leiter der Eastman-Musikschule, sprach über „Die Schöpfung einer amerikanischen Musik". Einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Musik in Amerika lieferte der Komponist Frederick Jacobi in seiner Abhandlung

„Meilensteine in der Entwickelung der Komposition in Amerika". Ein Stück amerikanischer Volksliedforschung steuerte Oscar J. Fox von der Texas-Universität mit seinem Vortrag über „Die Lieder der amerikanischen Cowboys" bei.

Vergleicht man das Programm dieser Versammlung mit den Programmen des Basler oder Leipziger Kongresses, so muß man ohne weiteres zugeben, daß die Musikwissenschaft herzlich schwach vertreten ist. Ob das in Zukunft sich ändern wird, muß man abwarten. Die Kräfte, die sich mit musikwissenschaftlichen Problemen beschäftigen sollten, bemühen sich immer noch um die Grundfragen der Musikerziehung und Organisation. Doch läßt sich der Forschungstrieb nicht so leicht ersticken. Im Stillen geschieht hier manches, und trotz materiellen Hindernissen wird manches Stück wissenschaftlicher Arbeit geleistet. Die M. T. N. A. ist immer bereit, solcher Forschung das Wort zu geben; sie ist mit Recht als die eigentliche Patronin der Musikwissenschaft in Amerika zu betrachten.

Die Vorträge und Abhandlungen dieser 48. Versammlung erscheinen demnächst in einem Band „Papers and Proceedings of the Music Teachers' National Association for 1926", redigiert von Karl Gehrkens, Oberlin College, Oberlin, Ohio, und sind zu beziehen durch Dr. Waldo Selden Pratt, 86 Gillett St., Hartford, Conn., U. S. A.

Bücherschau

Bacher, Otto. Die deutschen Erstaufführungen von Mozarts „Don Giovanni". S.-A. aus dem Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt a. M., 1926. 8°. S. 338—379.

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1927. 8°, VIII, 176 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel.

Das vierte Jahrbuch des Hauses Breitkopf & Härtel ist — wie recht und billig — dem Gedächtnis an Beethovens 100. Todestag gewidmet, es „berichtet über alle Beziehungen des Meisters zu dem Verlagshaus und seinem Inhaber, Gottfried Christoph Härtel, und sagt Neues zum Leben und der Arbeit Beethovens selbst und einer Anzahl seiner Freunde — sämtliche Beiträge stammen aus der Feder der wissenschaftlichen Mitarbeiter des Hauses Br. & H. — es ist dessen Stolz, daß das Material zu den Aufsätzen fast ausschließlich dem eigenen Geschäftsarchiv entnommen werden konnte". Zum Wertvollsten dieses Materials gehört eine Abschrift der Leonoren-Ouvertüre Nr. II aus Schindlers Besitz; Wilh. Lütge, der das Ms. auswertet, hat im Januarheft dieser Zeitschrift bereits alles Wünschenswerte mitgeteilt und ergänzt (man vgl. auch Braunsteins Beitrag in diesem Heft, sowie Lütges Referat über Braunsteins neues Buch in der Bücherschau), so daß ein Referat sich erübrigt. Kaum minder wertvoll ist sein Bericht über ein neu aufgefundenes Manuskript, enthaltend 24 Lieder von Beethoven; es handelt sich um 24 Liedbearbeitungen in der Art der Schottischen Lieder, von denen 23 neu sind — d. h. von 14 waren durch Thayer nur die Themen bekannt, indes 9 völlig unbekannt sind. Es wird von diesem Fund weiter die Rede sein müssen, sobald die angekündigte praktische Ausgabe vorliegt. Einen richtigen Neudruck legt W. Hitzig mit der Mitteilung des Hochzeitsliedes für Giannatasio del Rio vor (vgl. diese Ztschr. VII, 164) — es ist die Perle unter den vielen Beilagen des Bandes, ein vollwertiger Beethoven von einer elementaren Freudigkeit und zugleich innigen Zartheit (bei „etwas verzögernd"), die alle andere Hochzeitsmusik schlägt, Mendelssohn und Wagner eingeschlossen.

Alle übrigen Beiträge sind biographischen Charakters. Hitzig schildert das Verhältnis Beethovens zu Br. & H., d. h. zu dessen Inhaber G. Chr. Härtel in erschöpfender Weise auf weitem Hintergrund — eine Darstellung, die durch Mitteilungen aus den prächtigen Briefen G. A. Griesingers, des Haydn-Biographen und Vertrauensmannes von Härtel, ergänzt wird. W. Lütge berichtet über die Entstehung des 1823 im Auftrag Härtels gemalten B.-Bildes von Waldmüller — des schönsten Altersbildes von B. überhaupt. Hitzig, Lütge und Günther Haupt teilen sich in

die Erschließung von „Briefen aus B.s Freundeskreis" — F. A. Kanne eröffnet den Reigen, der wunderliche Kunstgenosse und Freund B.s, dessen Brief wertvolle Aufschlüsse gibt über die Preßburger Musikverhältnisse von 1810, und mit der Erwähnung des „lieben Wagners" (Rich. Wagners Oheim Adolf) schon in die Region der Wagnerschen Lebensbeschreibung hineinragt (Hitzig); ein Beitrag über Andreas und Nanette Streicher (Lütge) ist vor allem wichtig für die Geschichte des Klavierbaus; Günther Haupt bringt neue Mitteilungen über die Gräfin Erdödy und den Erzieher ihrer Kinder, F. X. Brauchle, im Nebenamt Komponist von 8 Opera und eines bei Br. & H. verlegten Streichquartetts; Anton Reichas Persönlichkeit wird von Lütge ausgezeichnet charakterisiert, ebenso wie der als Persönlichkeit fragwürdige Erfinder des Metronoms, J. N. Mälzel, durch Haupt; Lütge bringt einige Briefe von Schindler bei, die sich mit drei Stücken aus der Leonore, den Schottischen und anderen Liedern, und dem deutschen Texte zur Cdur-Messe befassen — kurz, das Jahrbuch ist eine reiche Quelle für die Beethoven-Forschung, für deren Erschließung man dankbar sein darf. A. E.

Beethoven, L. van. Seine an den Verlag von Hoffmeister und Kühnel, später C. F. Peters, Leipzig, gerichteten Briefe. Verzeichnis seiner in der Edition Peters erschienenen Werke. 8⁰, 58 S. Leipzig [1927], C. F. Peters. 1.20 Rm.

Benz, Richard. Das Ethos der Musik. (Musica sacra.) 8⁰, 51 S. Offenbach a. M. 1926, Wilhelm Gerstung. 2.50 Rm.

Bericht über die **Freiburger Tagung** für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926. Hrsg. von Wilibald Gurlitt. 4⁰, 175 S. mit Notenbeilage: Ausgewählte Orgelstücke des 17. Jahrh. Hrsg. v. Karl Matthaei (44 S.) Augsburg 1926, Bärenreiter-Verlag. 10 Rm.

Berwick Sayers, W. C. Samuel Coleridge-Taylor. 2. Aufl. 8⁰, 331 S. London 1926, Augener. 15 sh.

Bouasse, H. Acoustique. Cordes et membranes. (Bibl. scient. de l'ingénieur et du phys.) 8⁰. Paris 1927, Delagrave. 38 Fr.

Braunstein, Joseph. Beethovens Leonoren-Ouvertüren. gr. 8⁰, VIII, 160 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 6 Rm.

Der Verfasser hat sich die Aufgabe gestellt, „unter voller Berücksichtigung des historischen Moments namentlich auf Grund einer stilkritischen Betrachtung die Frage der Chronologie der drei Leonoren-Ouvertüren einer Lösung näher zu führen" (S. 6). Das bedeutet also vor allem eine erneute Untersuchung der vielumstrittenen Frage, ob die Ouvertüre op. 138, die erst nach des Meisters Tod veröffentlicht wurde, tatsächlich, wie Schindler meinte, als erste Ouvertüre zur „Leonore" komponiert wurde, oder ob sie eigentlich an dritter Stelle steht, wie Nottebohm glaubte bewiesen zu haben. Die Unwahrscheinlichkeit dieser Annahme, der Thayer, Deiters, Kreisig u. a. gefolgt waren, war zwar schon von Gelehrten wie Levisohn, Riemann und Adler nachgewiesen worden, aber mehr auf Grund chronologischer als stilkritischer Erwägungen. Vor allem auf Grund stilkritischer Untersuchungen liefert nun Braunstein — um das Hauptergebnis seiner Arbeit vorwegzunehmen — den unumstößlichen Beweis, daß die übliche Datierung der Leonoren-Ouvertüren zu Recht besteht, daß also op. 138 tatsächlich als erste Leonoren-Ouvertüre geschrieben wurde. Und es darf gesagt werden, daß der Verfasser an seine Aufgabe mit Umsicht und Scharfsinn und mit völliger Beherrschung des gesamten Apparats der modernen Stil- und Quellenkritik herangeht.

Während der erste Teil dieser also vor allem methodisch interessanten und wertvollen Arbeit sich mit der Sichtung des historischen Materials befaßt, bringt der zweite Teil eine ebenso scharfsinnige wie eingehende Kritik der Nottebohmschen Interpretierung der Skizzen zur cmoll-Symphonie und der Leonore I; Braunstein beweist, daß diese nicht früher in Angriff genommen wurde, als die cmoll-Symphonie, sondern etwa gleichzeitig mit dieser. Diese Untersuchung zeigt wieder einmal aufs schlagendste, mit welcher unendlichen Vorsicht man bei der Auswertung der Skizzen für chronologische Bestimmungen verfahren muß. Und ferner ergibt sich, daß von allen zeitgenössischen Zeugen der zuverlässigste Anton Schindler ist, der Schindler, den man lange Zeit — sicher nicht ganz unbeeinflußt von der scharfen persönlichen Einstellung Liszts, Chopins, Heines und ihrer Kreise — beinahe nur zu zitieren wagte, um seine Unzuverlässigkeit zu „brandmarken".

Der dritte, zweifellos bedeutendste Teil der Arbeit bringt in der Hauptsache einen genauen

Vergleich der Leonoren II und III, sowie eine stilkritische Untersuchung der Leonore I. — Diese Untersuchungen müssen als ein wichtiger Beitrag zur Kenntnis von Beethovens Kompositionstechnik gewertet werden. Es ist für den Fachmann sehr lehrreich, zu sehen, wie Beethoven den 391 Takte umfassenden 1. Teil der Leonore II (bis zum Trompetensignal) in der L. III auf 271 Takte komprimiert, so daß, wenigstens unter diesem Gesichtspunkt, die L. III als die konzisere Fassung angesehen werden muß. Das quantitative Übergewicht der L. III um 108 Takte entsteht durch die an das Trompetensignal sich anschließende „Pseudoreprise" und eigentliche Reprise und die Ausweitung des Schlußprestos und des vorhergehenden Zwischensatzes. Wenn aber Braunstein — im Anschluß an Otto Jahn — die Komprimierung des ersten Teiles so deutet, daß Beethoven bei der Ausarbeitung der L. III sich, wie auch bei der zweiten Bearbeitung der Oper vom Jahre 1806 selbst, unter dem Zwang des Kürzenmüssens befunden habe, so bleibt doch die weitläufige Fassung der zweiten Hälfte unerklärt! Zumal die Ouvertüre bei der Anlage des ersten Teiles trotz der wohl erzwungenen Einführung der Reprise, wodurch, wie Braunstein sehr glücklich formuliert, „ein Kompromiß zwischen Programm- und Sonatenform" (S. 149) entstand, keineswegs umfangreicher hätte ausfallen brauchen! Eine intellektuell befriedigende Antwort auf diese Frage wird sich wohl nie geben lassen. — Das Ergebnis der stilkritischen Untersuchung der Ouvertüre op. 138 wird in den Satz zusammengefaßt: „Der Schritt von der I. zur II. Leonoren-Ouvertüre ist dem von der 2. zur 3. Symphonie oder jenem von der Quartettserie op. 18 zu der Serie op. 59 vergleichbar" (S. 142). Als Schönheitsfehler muß vermerkt werden, daß Braunstein bei seiner vergleichenden Analyse der Ouvertüren die Adagio-Einleitung derselben besonders numeriert und beim Allegrosatz wieder Takt 1' zählt. Daß auf diese Weise die Proportionen und Glieder leichter zu übersehen seien (S. 75), ist kaum zutreffend; der Brauch, eine Partitur vom ersten Takt an durch zu nummerieren, sollte doch unbedingt beibehalten werden, gerade im Interesse der Übersichtlichkeit und eindeutigen Bestimmung. Die den 3. Teil einleitenden Betrachtungen über alle von Beethoven selbst umgearbeiteten Werke, sowie der tabellenmäßige Überblick über die drei Fassungen der Oper „Leonore" fallen vielleicht etwas aus dem Rahmen der Arbeit, sind jedoch so instruktiv, daß man sie als wertvolle Beigabe begrüßt. Sehr dankenswert ist auch das als Anhang beigegebene Verzeichnis der Skizzenbücher Beethovens nebst Angaben über den Aufbewahrungsort, den Zustand, sowie die Literatur über die einzelnen Bücher.

Wenn nun auf eine Schwäche der Arbeit ausführlicher eingegangen wird, so geschieht das wegen der grundsätzlichen Bedeutung der daran zu knüpfenden Erörterungen. Braunstein glaubte für seine Untersuchungen auf die Bekanntschaft mit den Abschriften, in denen die Leonoren-Ouvertüren überliefert sind, verzichten zu können; er beschränkt sich auf einen Vergleich der in der Gesamtausgabe überlieferten Fassung. Bei so ins einzelne gehenden Untersuchungen läßt sich jedoch ein Vergleich der Handschriften nicht umgehen, zumal ein Revisionsbericht zur Beethoven-Gesamtausgabe nicht existiert; denn Otto Jahn und seine Mitarbeiter sind bei der Textrevision wie bei der Ergänzung der Vortragszeichen usw. nicht mit der heute üblichen und unerläßlichen philologischen Sorgfalt vorgegangen! Was die „Leonore II" angeht, so gründet sich die Fassung der Gesamtausgabe auf die früher im Besitz Artarias, jetzt in dem der Preußischen Staatsbibliothek befindliche Abschrift. Außerdem existiert aber eine zweite Abschrift, die aus dem Besitz Anton Schindlers in den des Verlagshauses Breitkopf & Härtel übergegangen ist und daselbst im Archiv aufbewahrt wird. Diese Abschrift enthält eine Reihe von Änderungen und einschneidenden Kürzungen von Beethovens Hand; Otto Jahn verwarf sie als „verstümmelt". Auf Grund neu aufgefundenen Materials konnte ich die Gültigkeit dieser „Verstümmlungen" nachweisen[1], die Ouvertüre erhält somit ein anderes Gesicht. Was Otto Jahn anbelangt, so kann hier nur angedeutet werden, daß er nicht nur fast alle von Beethoven in die Schindlersche Abschrift eingetragenen Korrekturen unberücksichtigt läßt, sondern er verfährt sogar, vor allem in Phrasierung und Vortragsbezeichnung, so willkürlich, daß er eine Anzahl von in beiden Abschriften gleichartig und eindeutig bezeichneten Stellen nach seiner subjektiven Auffassung korrigiert! Wenn Braunstein, der freilich meine Arbeit noch nicht kennen konnte, der aber von der Existenz dieser beiden Fassungen unterrichtet war (S. 157 ff.), die Handschriften einmal verglichen hätte, wäre das auf

[1] Vgl. „Der Bär, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1927", S. 146 ff., ferner das Januarheft der ZfM (IX, 4), S. 235 f.

seine Analyse der L. II nicht ohne Einfluß geblieben, er hätte dann auch in der Artariaschen Abschrift Beethovensche Skizzen zur Umarbeitung der L. II in die L. III, deren Fehlen er bedauert (S. 66), gefunden. Bei derartigen Spezialarbeiten läßt sich eben bei Beethoven eine genaue Kenntnis der handschriftlichen Vorlagen nicht entbehren!

Doch von diesem Mangel abgesehen, ist die außerordentlich kluge und klare Arbeit Braunsteins, die zudem erfreulicherweise alle sonst so beliebten pseudo-ästhetischen und subjektiven Betrachtungen und Werturteile vermissen läßt, nicht nur ein grundlegender Beitrag zur Leonoren-Literatur, sondern zur Erkenntnis des Genies Beethoven im allgemeinen. Möge sie die gebührende Beachtung finden! — Zur Berichtigung einer Bemerkung des Verfassers (S. 4) sei noch bemerkt, daß die Partitur der von Prieger rekonstruierten „Urleonore" gleichfalls 1905 im Druck erschienen ist. W. Lütge.

Broadhouse, John. The organ viewed from within. 8⁰. London 1926, W. Reeves. 3 sh.

Canadian Folk-Songs, Old and New. Selected and translated by J. Murray Gibbon. Harmonizations by Geoffrey O'Hara and Oscar O'Brien. London 1926, Dent & Sons.

Chorley, Henry F. Thirty years' musical recollections. Ed. with introduction by Ernest Newman. 8⁰. New York 1926, Knopf. 5 $.

Cornelius, Carl Maria. Peter Cornelius. Der Wort- und Tondichter. Zwei Bände, 8⁰, 432 und 322 S. (Deutsche Musikbücherei, Bd. 46 und 47.) Regensburg [1925], Gustav Bosse.

Der Untertitel des Buches könnte vielleicht den Anschein erwecken, als handle es sich um eine umfassende, auch den Musiker Cornelius berücksichtigende Monographie. Das ist nicht der Fall: der Sohn, der ja dereinst in der Gesamtausgabe der literarischen Werke von Peter Cornelius die beiden Briefbände betreut hat, hat hier dem Vater ein rein biographisches Denkmal gesetzt. Aber ein Denkmal ganz besonderer Art. Es gibt von Carl Spitteler eine Erzählung, der ihr Schöpfer eine besondere Kunstform vindiziert und auch eine besondere Bezeichnung gibt: er heißt sie eine „Darstellung" und bezeichnet als ihre Mittel: Einheit der Person, Einheit der Perspektive, Stetigkeit des zeitlichen Fortschritts; als ihr Ziel: denkbar innigstes Miterleben der Handlung. Nun, dies Buch ist eine solche biographische „Darstellung". Wer es gelesen hat, der hat mit Peter Cornelius gelebt, von seinen Mainzer Anfängen bis zu seinem Mainzer Tode; die Lebendigkeit, die Nähe ist erstaunlich, sie beruht nicht bloß auf der genauesten Kenntnis der erschlossenen und unerschlossenen Quellen, sondern auf einer wahrhaft schöpferischen Kraft der Phantasie und des Nachfühlens. Ein Höhepunkt ist das Kapitel Wien. Das Erstaunlichste ist die Objektivität der Darstellung. Es geht den meisten Persönlichkeiten, die mit Peter Cornelius in Berührung gekommen sind, Liszt, Wagner, Bülow usw., schlecht, am schlimmsten der Gattin Bülows und später Wagners; aber man kann nicht sagen, daß der Sohn dem eigenen Vater das Geringste geschenkt hat — es ist halt so, daß neben diesem echten, lauteren, im wahrsten Wortsinn liebenswerten Menschen jede Maske, jede Fassade sich als Maske und Fassade verrät. Es gibt keine Schilderung der Wagnerzeit, die so wahr, so richtig wäre, ohne daß damit der menschlichen und künstlerischen Größe von Liszt oder Wagner der geringste Abbruch geschähe. Aber man sollte jedem Leser der Glasenappschen Biographie dies Buch als Antidotum zwangsweise eingeben: es ist die Biographie von Peter Cornelius und außerdem noch viel mehr. A. E.

Davies, Sir Walford. The Musical Outlook in Wales, 1926. 8⁰. National Council of Music for University of Wales. 1 sh.

Diserens, Charles M. The Influence of Music on Behavior. A Thesis presented as part of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Psychology of the University of Cincinnati. 8⁰, IV, 224 S. Princeton 1926, Princeton University Press. 11/6 sh.

Dupré, Marcel. Traité de l'improvisation à l'orgue. Paris 1925, A. Leduc.

Die alte Kunst des Improvisierens scheint heute im Aussterben begriffen zu sein. Nur in der französischen Organistenwelt erfreut sie sich noch allgemeiner und systematischer Pflege: wer die Orgelklasse des Pariser Konservatoriums absolviert, muß bei der Prüfung ein gelerntes Stück und drei verschiedene Improvisationen vortragen; auch in Konzerten wird das Improvisieren von französischen Organisten nicht selten ausgeübt. Nun kann man über das konzertmäßige Impro-

visieren verschiedener Meinung sein; der strengere Standpunkt wird finden, daß es den Ernst einer Vortragsfolge herabsetzt, der liberalere dagegen, daß es Abwechslung bietet als eine besondere Art des In-Beziehung-Tretens von Hörer und Ausübendem. Nicht zu bezweifeln ist aber, daß das Improvisieren es dem Organisten erleichtert, sich in den liturgischen Rahmen zu fügen, sowie daß es pädagogisch ein System strengster Gedankendisziplin darstellt. Ja man könnte vom pädagogischen Standpunkt aus geltend machen, daß erst das Improvisieren den entscheidenden Prüfstein für die volle Beherrschung von Harmonielehre, Kontrapunkt usw. bietet, und daß es auch sonst den Unterricht in der „Musiktheorie" zu befruchten vermag (ebenso wie es andrerseits das Studium eines Instruments beleben kann.) — Soll nun diese Kunst wenigstens im Kreise der Organisten wieder zu Ehren kommen, so scheint es naheliegend (dies ist die Meinung jemandes, der die deutsche, wie die französische Orgelkunst bewundert), die Überlieferung da aufzunehmen, wo sie sich am stärksten erhalten hat. Das Werk aber, welches die in Frankreich existierende Überlieferung zusammenfaßt, ist der Traité von M. Dupré, dem einstigen Schüler und jetzigen Nachfolger von Widor und Guilmant an der Orgelklasse des Pariser Konservatoriums, dem glänzenden Virtuosen und hervorragenden Bachspieler, welcher auch das Improvisieren in staunenswerter Weise ausübt. Eine solche Anleitung fehlte bisher. Im 18. Jahrh. wäre sie vielleicht nicht nötig gewesen, weil damals die Lehrbücher des Generalbasses und Kontrapunkts in weitgehendem Maße das Improvisieren voraussetzten. Aber dies hat sich im 19. Jahrh. geändert; und an Spezialwerken brachte diese Zeit, soviel mir bekannt, nur ein solches des opusgewaltigen Czerny, das selbstverständlich auf das Klavier abzielt, sowie ein (von Grove erwähntes) Lehrbuch von Sawyer. — Der von Dupré dargestellte Lehrgang umfaßt als ersten Kernpunkt die Choralbearbeitung in ihren verschiedenen Arten (die kanonische, kontrapunktische, auszierende und fugierte) mit den dazugehörigen Vorübungen. Die zweiteilige Aria steht am Anfang der eigentlichen Formen, worauf das Menuett als Typus der dreiteiligen Form, dann das Präludium im Sinne des späteren Bach (also eine größere Form) folgt. Den zweiten Kernpunkt des Programms stellt die Fuge dar; hier fußt Dupré theoretisch auf A. Gédalge. Dann ist die Rede von der Variation und dem „Triptychon", von den symphonischen und den freien Formen. Alles zusammengenommen, liegt der Nachdruck, wie bei der Orgel natürlich, auf der Seite des polyphonen Stils; die Polyphonie ist es auch, aus der Dupré in erster Linie harmonische Kühnheiten ableiten möchte. Im übrigen behalte man bei der Beurteilung eines Buches wie dieses im Auge, daß es mit dem Lesen desselben durchaus nicht getan ist; beim „mündlichen" Komponieren ist, wie beim schriftlichen, beharrliche Übung die Hauptsache. J. Handschin.

Fay, Amy. Music-study in Germany. 8⁰. London 1927, Macmillan. 7/6 sh.

Fehr, Max. Hans Conrad Ott-Usteri und seine Aufzeichnungen über das Zürcherische Musikleben 1834—1866. (115. Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.) 4⁰, 34 S. Zürich [1927], Orell Füßli. 3.20 Rm.

Festschrift zur Feier des 75jähr. Bestehens des **Hannoverschen** Männergesang-Vereins, bearb. u. zsgest. von Ernst Rodewald und William Torge. 4⁰, 86 S. Hannover 1926, Hann. M.-G.-Verein. 6 Rm.

Frimmel, Theodor. Beethoven-Handbuch. 2 Bände (A—O und P—Z). gr. 8⁰, 477 u. 485 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 20 Rm.

Dies Handbuch, in dem der hochverdiente Wiener Gelehrte sozusagen das Endergebnis seiner jahrzehntelang eifrigst betriebenen Forschungsarbeit im Dienste des Meisters niederlegt, ist als eine besonders wertvolle und nützliche Bereicherung des philologischen Schrifttums über Beethoven dankbar zu begrüßen. In seiner Anlage und Durchführung ein Seitenstück zu dem von Julius Zeitler 1916—18 herausgegebenen Goethe-Handbuch behandelt es in lexikalischer Anordnung den gesamten Umkreis von Beethovens Wesen, Leben und Schaffen. Es enthält genaue Nachrichten über alle Personen, mit denen er als Mensch und Künstler in Berührung gekommen oder in Verbindung gestanden — vom Kaiser und Erzherzog angefangen bis zur Haushälterin und Fischhändlerin! — in nahezu lückenloser Vollzähligkeit, gibt Auskunft über seine Wohnungen und die von ihm besuchten Örtlichkeiten, bucht alle Einzelheiten, die irgendwie mit seiner äußeren Erscheinung, seiner Wesensart und seinem Lebensgang, mit seiner Arbeitsweise und seinen Werken zusammenhängen — kurzum: über eine Fülle von Fragen, zu deren Beantwortung bisher ein

zeitraubendes und zudem nicht immer erfolgreiches Suchen und Nachschlagen bei Thayer und Nottebohm, in Briefsammlungen, Zeitschriftenbänden oder Sonderwerken erforderlich war, gibt das Handbuch, das seinen Namen wirklich verdient, unter Anführung von Belegstellen rasche und mehr oder minder erschöpfende Auskunft, zumal sein Verfasser wie kaum ein zweiter auch die entlegenen Quellen gründlich kennt und die unübersehbare Flut der Einzelaufsätze seit langen Jahren genau verfolgt und verwertet hat. — Vielleicht, daß hier und da gewisse Lieblingsthemen Frimmels, zu denen z. B. das Kapitel der Anlehnungen und Beeinflussungen zu zählen wäre, etwas bevorzugt erscheinen oder daß manche belanglose Dinge mehr anekdotischer Artung — wie etwa die Lockengeschichte I, 194f. — auf Kosten anderer und wichtigerer Schlagworte mit zu großer Ausführlichkeit behandelt sind. Ebenso hätte wohl auf die nochmalige Wiedergabe hinreichend bekannter Erinnerungen (Schlösser, Stumpf, Tomaschek, Wähner u. a.) oder so vielfach abgedruckter Schriftstücke wie der Brief an die unsterbliche Geliebte und das Heiligenstädter Testament u. E. verzichtet werden können. Andrerseits wären Richtigstellungen mancher Angaben in Nottebohms thematischem Verzeichnis und vollständigere Hinweise auf die Urschriften und Erstausgaben der Werke und ihrer ersten Aufführungen, wie sie Th. Müller-Reuter in seinem Konzertlexikon bietet, willkommen gewesen. Auch ist die Erörterung der letzten Klaviersonaten und der Violin- und Violoncellsonaten (II, 217 f.) entschieden zu knapp ausgefallen; der Raum hierfür wäre durch eine Kürzung der zu sehr ins Einzelne gehenden Zergliederung der früheren Sonaten leicht zu gewinnen gewesen.

Im übrigen seien hier — lediglich als Stichproben — noch einige Berichtigungen und Ergänzungen beigesteuert: Bei den Kanons, die (I, 84f.) unter dem etwas befremdenden Stichwort ‚Canones' eingereiht sind, lautet das Epigramm auf Kuhlau „Kühl, nicht lau"; „Gott ist eine feste Burg" — mit den dem Anfangsthema des Credo der ‚Missa solemnis' unterlegten Textworten! — war für das Stammbuch eines kurländischen Oberst v. Düsterlohe bestimmt. Die Finalstelle im ‚Fidelio' „O Gott, welch ein Augenblick" (I, 137) ist aus der Trauerkantate, nicht aus dem Ritterballett entlehnt. Der Stadtname bei E. T. A. Hoffmann (I, 221) muß Bamberg, nicht Bromberg lauten. Über den Klarinettisten Josef Friedlowsky (I, 152) — geb. am 11. Juli 1777 zu St. Margareth bei Prag — enthält Schillings Lexikon nähere Angaben. Zwei (bisher ständig „vergessene") Briefe des Meisters an ihn hat Elise Polko schon 1887 in den Signalen f. d. musik. Welt (S. 451) mitgeteilt. Die Echtheit des Pester Beethovenklaviers von Vogel (I, 267) erscheint mir stark zweifelhaft; vgl. meinen Hinweis im 45. Jahrg. d. Zeitschr. f. Instrumentenbau. Zu den Angaben über Entwürfe zur ‚Missa solemnis' (I, 419) ist das umfangreiche Skizzenbuch aus dem Besitz von Aloys Fuchs, Mendelssohn und Moscheles nachzutragen, das im Katalog der 39. Versteigerung von Leo Liepmannssohn (1911) ausführlich beschrieben wird. Über Beethovens Beziehungen zu dem Fagottisten Aug. Mittag (I, 420) unterrichtet in anziehender Weise Müller-Reuter in seinen ‚Bildern und Klängen des Friedens' (1919, S. 163 f.), ein Buch, das auch größere Aufsätze über ‚Beethoven und die musikalische Zeitschrift Cäcilia' und ‚Beethoven und Gottfried Weber' enthält. Zu den von dem Meister nur einmal verwendeten Instrumenten (I, 473) gehört auch die Glasharmonika, die im Melodram Nr. 3 der 1815 geschriebenen Musik zu Dunckers „Leonore Prohaska" vorgeschrieben ist (siehe I, 117). Fürst Schwarzenberg (II, 168) ist 1769 geboren. Der auch von Heine erwähnte Geiger Sina (II, 181) hieß Louis mit Vornamen; er starb 1857 in Boulogne sur mer. Von den Urschriften der Klaviersonaten op. 78 (II, 214) und op. 111 (II, 218) sind gute Nachbildungen im Drei Masken-Verlag zu München erschienen. Der Name des II, 436 genannten unbekannten Freundes lautet — wie ich „in eigner Sache" berichtigen muß — Wildfeyer oder Wildfeyr; vgl. Nr. 297 in Thayers chronolog. Verzeichnis mit Erwähnung eines Autographs Beethovens „im Besitz des Hrn. Wilhelm Wildfeyr in Müglitz in Mähren". G. Kinsky.

Frimmel, Theodor. Beethoven im zeitgenössischen Bildnis. 8⁰, 64 S. u. 24 Tafeln. Wien 1923, Karl König.

Wenn sich, wie in diesem Falle bei dem Altmeister der Beethoven-Forschung, die beiden Forschungsgebiete vereinigen, auf denen der Verfasser besonders zu Hause ist, so muß etwas Außerordentliches und sozusagen Endgültiges dabei herauskommen. Es ist in der Tat eine erschöpfende Studie über den künstlerischen und Ähnlichkeitswert aller nur einigermaßen bemerkenswerten Beethoven-Porträts geworden; was der kritischen Untersuchung standhält, die sich natürlich an die

Maske von 1812 als an einen Kanon halten kann und muß, ist vor allem das Bild von Schimon, der Höfelsche Stich nach Letronne und das trotz all seiner Mängel herrliche Bild von Waldmüller. Trotzdem möchte ich noch eine Lanze brechen für das zweite Mählersche Porträt, und zwar für das bei Reg.-Rat Dr. Karajan in Salzburg befindliche Exemplar (es gibt mindestens drei Exemplare). Die Weichteile sind schlecht, aber Stirn und Augen könnten nicht besser und wahrer sein — eine gute Reproduktion, wie sie sich in dem 1921 von Orel herausgegebenen Wiener Beethoven-Buch befindet, überzeugt davon unmittelbar. A. E.

Gebhardt, Florentine. Beethoven-Gedächtnisfeiern. 1. Im Rahmen der Schule. 2. Im Rahmen des Eltern- oder Volksabends. 8⁰, 46 S. Berlin [1927], Kribe-Verlag. 1 Rm.

Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer op zijn 70sten verjaardag. Bijdragen van vrienden en vereerders op het gebied der muziek. gr. 8⁰, XII, 396 S. 's-Gravenhage 1925, Martinus Nijhoff. 10 Fl.

Eine gute musikwissenschaftliche Festschrift soll zwei Eigenschaften besitzen: sie soll ein möglichst treues und lebendiges Abbild vom Stande der Disziplin geben, ein jeder der Beiträger soll mit einem charakteristischen Stück vertreten sein, die richtigen Beiträger sollen sich einfinden; zum andern: sie soll indirekt das geistige Gesicht des Gefeierten wahrhaft widerspiegeln. Beide Bedingungen erfüllt diese Festschrift in hervorragendem Grade, die zweite aber in besonders reiner Form. D. F. Scheurleer ist als Sammler, Mäzen, als Liebhaber-Gelehrter schon vor 1914 eine vorbildliche Gestalt gewesen; nach 1918 ist aber diese Vorbildlichkeit erst doppelt sichtbar geworden. Dies Verhältnis zur Wissenschaft war im rechten Lot: es wurzelte im Nationalen, aber es griff über das Nationale hinaus; wie der Mann selber das Bedürfnis fühlte, durch die Gründung der Union Musicologique ein Werk der Verbindung, der Einigung zu schaffen, so griff auch seine wissenschaftliche Arbeit — das von A. J. de Mare zusammengestellte chronologische Verzeichnis seiner Schriften beweist es — über das Heimatliche hinaus, ohne den Mittelpunkt des Heimatlichen je zu verlieren. Und so ist denn auch diese Festschrift in Ordnung und Harmonie: sie zeugt von einer nationalen Verehrung und von einer internationalen, von Neuyork bis Helsingfors reichenden Dankbarkeit.

Es ist unmöglich, von dem Inhalt der mehr als fünfzig Beiträge, unter denen sich auch manche bloße musikalische und wissenschaftliche Visitkarten befinden, einen vollständigen Bericht zu geben: und auch die Bewertung der einzelnen Beiträge muß, dem Spezialwissen und der Spezialneigung des Referenten gemäß, etwas zufalls- und ausschnitthaft ausfallen. Es sei von dem Gefeierten selbst und von den Gebieten, denen er nahestand, ausgegangen. W. N. F. Sibmacher zeichnet ein feines Bild seines Charakters und seines Wissens unter dem Titel „Ein musikalischer Humanist“; Guido Adler nimmt die dritte Auflage des Musikkatalogs der Sammlung Scheurleer zum Anlaß, auf die vielseitigen Interessen des Besitzers hinzuweisen; Arnold Schering faßt seine Huldigung in ein schalkhaftes imaginäres Himmelsgespräch zwischen Okeghem, Obrecht und Josquin. Eine Reihe von Aufsätzen befaßt sich mit den Beziehungen Hollands zu den Nationen der Beiträger: Otto Andersson („Musikliterarische Fäden zwischen Holland und Finnland am Ende des 18. Jahrhs.“) schildert die Verbindung der 1790 gegründeten „Musikalischen Gesellschaft“ in Åbo zu den Amsterdamer Verlegern Hummel & Schmidt, die das ferne Finnland bis 1796 mit einer lehrreichen Auswahl von Instrumentalwerken versorgten; Higini Anglès („Franko-Flämische und deutsche Kantoren und Organisten in Katalonien im 14.—16. Jahrh.“) bringt eine große Anzahl außergewöhnlich wertvoller Dokumente, von 1349—1587 reichend, allerdings mit einem Sprung von 1429—1543; Angul Hammerich („Niederländische Musiker in Dänemark im 16.—17. Jahrh.“) weist an zwei wertvollen Chorbüchern der Kgl. Kapelle (von 1541 und 1556) die große Reihe niederländischer Musiker am dänischen Hofe nach und verfolgt sie ins 17. Jahrh. hinein: Adrian Petit Coclicus, von 1556—62 Sänger in Kopenhagen, und Melchior Borchgrevinck, bis 1632 Kapellmeister, der Vorgänger von Heinrich Schütz, treten besonders hervor. Zwei Beiträge ähnlichen Ausgangspunktes liefern André Pirro und Max Seiffert: Pirro („Etwaige Bemerkungen zur Biographie J. A. Reinckens“), auf der neuerlichen Annahme fußend, daß Reincken nicht zu Deventer, sondern zu Wilshausen im Elsaß geboren sei, gibt eine reichdatierte Schilderung der Musikzustände im Elsaß um 1630; Seiffert („Matthias Mercker. Ein ausgewanderter holländischer Musiker“) sucht Leben und Werk dieses nicht unbedeutenden, in

Kopenhagen, Bückeburg, Magdeburg, Straßburg tätigen Musikers zu rekonstruieren. A. Smijers („Ein kleiner Beitrag über Josquin und Isaac") bringt den für die zeitgenössische Beurteilung von Josquin und Isaac als Menschen und Künstler so wertvollen Brief des Agenten Gian an den Herzog von Ferrara (1502) wieder in Erinnerung und enträtselt u. a. in überraschender Weise eine akrostichische Motette Josquins, die seinen Namen in der Form „Josquin d. Prez" zeigt. Ch. van den Borren („Einige Bemerkungen über die französischen Chansons und die italienischen Madrigale von J. P. Sweelinck") untersucht die Herkunft der Texte von Sweelincks Profanmusik; es gelingt, für die französischen Stücke Ronsard, Marot, Mellin de St.-Gelais, Ph. Desportes zu eruieren; schwieriger liegt das Problem bei den Madrigalen — doch kann ich den festgestellten Stücken nach Boccaccio, Petrarca, Bembo ein weiteres aus dem Handgelenk hinzufügen: „Amor io sento un respirar" stammt von dem vielkomponierten Luigi Cassola aus Piacenza. Wie eine solche scheinbar rein philologische Untersuchung stets weiter und tiefer führt, zeigt v. d. Borrens Entdeckung, daß eine Reihe von Bicinien Sweelincks nichts anderes sind als Bearbeitungen, „Parodien" berühmter italienischer gleichtextiger Stücke von Marenzio, Macque, Ferabosco, Gabrieli. Den mozartianischen Neigungen des durch die Festschrift Geehrten huldigt ein Beitrag von C. B. Oldman („Thomas Attwoods Studien bei Mozart") — bekanntlich gibt es zwei Dokumente für Mozart als Theorielehrer, die von Rob. Lach behandelten Studien mit der Nichte Abbé Stadlers (1784) und die jetzt in Oldmans Besitz übergegangenen mit dem jungen Attwood (1785/6), der, obwohl er von Latilla in Neapel herkam, bei Mozart nochmals ex ovo anfangen mußte. Den wagnerischen Anfängen Scheurleers als Schriftsteller entspricht Adolf Sandbergers Aufsatz („Zu den literarischen Quellen von Richard Wagners Tannhäuser") über die engen Beziehungen der Szene des Sängerwettstreits zu Raupachs „König Enzio", zu dem der junge Wagner ja eine Ouvertüre komponiert hat, sowie der Aufsatz von H. A. Viotta: „Richard Wagners Verhältnis zur Musikgeschichte" — ein positives Verhältnis; den folkloristischen: Beiträge von Erich Eggen („Zur Entstehung und Entwicklung der Scala" — aus norwegischen Saiten-Instrumenten und Volksgesängen werden neue Beweise für die instrumentale Entstehung der Scala entwickelt), Julius Röntgen („Das Thema von Bachs gmoll-Orgelfuge" — es ist wahrscheinlich dem holländischen Liedchen „Ik ben gegroet van" nachgebildet) und O. M. Sandvik („Edvard Grieg und die norwegische Volksmusik"), der überzeugend dartut, wie weniges Gut aus der norwegischen Volksmusik Grieg benutzt hat; Grieg hat vielmehr Volksmelodie geschaffen; den ikonographischen endlich: A. J. de Mare mit Abbildungen von Musikinstrumenten aus einem Missale romanum von 1366 des Museum Meermanno-Westreenianum, zu 's Gravenhage, und J. H. Garms jun. mit beachtenswerten Vorschlägen (Buchstaben-Sigel, aus den Anfangsbuchstaben der Solmisationssilben gebildet) zur Anlage eines Melodienregisters. Ähnlich löst O. G. Sonneck in einer „Anmerkung zur bibliographischen Geschichte der Opern Grétrys" ein prinzipielles bibliographisches Problem.

Im übrigen bleibt nichts übrig, als die weiteren Beiträge nach ihrem Thema ungefähr chronologisch aufzureihen und einige thematische „Außenseiter" an den Schluß zu stellen: auch in diesem Sammelwerk zeigt sich die starke historische Neigung unserer Wissenschaft. W. Hutschenruyter vereinigt in einer Übersicht „komponierende gekrönte Häupter", von Nero bis Heinrich Reuß XXIV; Toivo Haapanen („Dominikanische Vorbilder im mittelalterlichen nordischen Kirchengesang") weist nach, daß die Reimoffizien für die Feste der nordischen Heiligen, die Sequenzen und versus allelujatici meist Nachbildungen entsprechender Stücke aus der Dominikaner-Liturgie sind; E. Droz schreibt ein kennerhaftes, manche schiefe Anschauung korrigierendes Kapitel über „Die literarischen Formen der französischen Chanson im 15. Jahrh." — rondeaux, ballades, virelais, bergerettes, sie alle sind unter die Chanson zu subsumieren; G. Thibault („Ein Ms. mit französischen Chansons in der Haager Kgl. Bibliothek") identifiziert die Stücke und weist auf eine Bergerette aus dem 15. Jahrh. hin, die um 1550 noch neu komponiert worden ist; Johannes Wolf („Der Choraltraktat des Christoual de Escobar") teilt den Text einer spanischen Inkunabel (Salamanca um 1498) mit. Theodor Kroyer endlich („Zur Aufführungspraxis") nimmt mit guten Waffen wieder einmal den Kampf auf gegen die instrumentale Interpretation der Werke des 15. Jahrhs.; gegen den „modulus", für die Inthronisation des Textes in der gesamten vorklassischen Polyphonie.

Sehr reich bedacht ist das 16. Jahrhundert. Karl Weinmann („Eine Komposition des

Kardinals Joh. de Medici, des nachmaligen Papstes Leo X."), identifiziert eine Chanson des Papstes, aus den Cod. Perner (Proske-Bibl.), in fünfstimmigem Tonsatz bereits von Haberl veröffentlicht, nunmehr auch textlich. J. A. Fuller-Maitland („Ein schottischer Komponist im 16. Jahrh.") macht nach einem 1546 geschriebenen Codex der Advocates' Library in Edinburgh auf Robert Carver alias Arnat aufmerksam, der mit einem Dutzend Messen, dreißig Motetten, sechs Magnificat sich sehr stattlich präsentiert, und teilt Fragmente einer 19 stimmigen Messe mit. G. van Doorslaer („Die künstlerische Erziehung der alten Instrumentisten") bestätigt an Hand von zwei unveröffentlichten Dokumenten, einem Antwerpener Vertrag von 1553 und einem Mechelner von 1588, das alte Verhältnis zwischen Meister und Schüler: „Unterweisung" gegen „Dienstleistung". Rudolf Schwartz zeichnet ein Lebensbild des „Stettiner Ratskantors Paul Praetorius (Schulz) 1520—1597", in dem ein Verzeichnis der von Praetorius komponierten und kopierten Musikalien besonders interessant ist. B. A. Wallner bringt („Urkunden zu den Musikbestrebungen Herzog Wilhelms V. von Bayern") einen Brief Nicola Vicentinos (1570) und den Entwurf eines Positivs für die Kunstkammer des Herzogs bei. J. C. Hol („Orazio Vecchi und die schöpferische Entwickelung") zeigt, wie wenig dies Genie als historische Erscheinung in eine gradlinig weiterschreitende Entwicklung einzuordnen und wie wenig das seiner Größe abträglich ist — es handelt sich um ein künstlerisches Charakterbild Vecchis in nuce. Karl Nef liefert („Die Intraden von Alexander Orologio") einen wichtigen Nachtrag zu seiner Geschichte der Sinfonie und Suite und einen Beitrag zur Charakteristik der Intrade mit ihrem „ungebundenen Wesen".

Karl Paulke teilt die Leges von 1616 der „Kantoreigesellschaft von Finsterwalde" in der Niederlausitz mit, die, 1565 gegründet, noch heute besteht. William Barclay Squire („Eine Oper unter Innozenz X.") hat in der von ihm betreuten Privatbibliothek des Königs von England das Ms. der „Proserpina rapita" von Pompeo Colonna (= principe di Gallicano), Rom 1645, aufgefunden, deren Dichtung von Ottaviano Castelli stammt und die nicht identisch ist mit den gleichnamigen von Monteverdi und Benedetto Ferrari komponierten Texten — ein wertvolles Dokument der Operngeschichte ist damit wiederentdeckt. Bach gibt das Thema für drei Beiträge: Julius Smend („Was ist evangelische Kirchenmusik") glaubt an eine Lebendigmachung Bachs in der Liturgie, die Hermann Abert („Bach und die moderne Liturgie") strikt und klar negiert: Bachs Wiedererweckung ist eine rein musikalische Angelegenheit, er gehört nicht mehr der Kirche — „echte Kirchenmusik ist nur in einer lebendigen Kirche möglich". Wilhelm Fischer („Barrabam") findet in der Gestaltung dieser „turba" in Matthäus- und Johannes-Passion keine prinzipielle Verschiedenheit in der Behandlung beider Werke, sondern im Gegenteil ein einheitliches, einfaches Gestalten aus der dramatischen Situation, aus dem jeweiligen Text. Werner Wolffheim („Eine Kolleg-Ankündigung des Kantors Heinrich Bokemeyer") teilt von dem damaligen Kantor an der Martinskirche zu Braunschweig die fesselnde Ankündigung einer Art von Nachmittags-Vorlesung über Musiktheorie mit, die zwischen 1704 und 1712 wohl zu Helmstedt gehalten wurde. W. Stahl weist auf Kaspar Ruetz hin, einen „lübeckischen Zeit- und Amtsgenossen J. S. Bachs", geb. 1708, 1737—55 Kantor am Katharineum; K. A. Textor („Ein vergessenes Werk") auf Carl Czernys Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte op. 200. Ilmari Krohn liefert („Puccinis Butterfly") den Nachweis der sinfonischen Gliederung auch dieser wahrlich nicht Wagnerischen Oper. Reidar Mjöen endlich schildert „Strömungen in der neunorwegischen Tonkunst" — eine Ergänzung zu einem ähnlichen Kapitel in Adlers „Handbuch der Musik-Geschichte".

Nur wenige Aufsätze fügen sich nicht diesem Rahmen ein. J. W. Enschedé erörtert ein aktuelles Thema: „Alte und moderne Orgeln — Schleiflade und pneumatische Lade"; und J. Handschin („Akustisches aus Rußland") erörtert das Problem der 19 stufigen Temperatur, NB. vor Ariel-Werkers parallelgehenden Untersuchungen. A. E.

[Göllerich, August.] August Göllerich. Das Lebensbild eines tatkräftigen Idealisten. Von einem alten Linzer Musikfreund. gr. 8°, 128 S. Linz a. d. D. 1927, F. Steurer. 3.90 Rm.

Gräflinger, Franz. Anton Bruckner. Leben und Schaffen. [Umgearb. Bausteine.] Max Hesses Handbücher. B. 84. kl. 8°, IV, 384 S. Berlin [1927], M. Hesse. 10 Rm.

Groß, Felix. Die Wiedergeburt des Sehers. Wagners „Ring des Nibelungen" und „Parsifal" als eine neuerstandene mythische Weltreligion. Erläutert und gedeutet. (= Philosophie für Laien.) 8°, 378 S. Wien [1927], Amalthea-Verlag. 5 Rm.

Buchtenacre, M. de. Le piano, son origine, son histoire, sa facture. Paris 1927, Agence mondiale de librairie, 14, rue de Sts. Pères. 9 Fr.

Hába, Alois. Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems. Aus dem Tschech. von Erich Steinhard. gr. 8⁰, XVIII, 251 S. Leipzig 1927, Kistner-Siegel. 8 Rm.

Halm, August. Einführung in die Musik. (Veröffentlichungen d. Deutschen Buchgemeinschaft. 162.) 8⁰, 335 S. Deutsche Buch-Gemeinschaft. Nicht im Handel.

Höckner, Hilmar. Die Musik in der deutschen Jugendbewegung. Entwicklungsgeschichtlich dargestellt. 8⁰, VIII, 214 S. Wolfenbüttel 1927, G. Kallmeyer. 6.50 Rm.

Kobald, Karl. Beethoven. Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur, Gesellschaft und Landschaft. 8⁰, 434 S. Wien, Amalthea-Verlag.

Das Buch, als 49. Band der „Amalthea-Bücherei" erschienen, ist als Gelegenheitswerk anläßlich des Beethoven-Jubiläums 1927 zu bezeichnen und als solches hochwillkommen. Es gibt keine zusammenhängende Lebensbeschreibung, sondern enthält sechs Kapitel, die durch die Titel angedeutet seien: Beethoven und Wien; Kunst und Kultur der Wiener Beethovenzeit: Beethovens Wiener Lehrer; Beethovens Wiener Frauenkreis; Beethoven und die Wiener Aristokratie; Beethoven und der Wiener Kongreß; Beethoven und die Wiener Landschaft. Die Einzelheiten sind mit Fleiß gesammelt und in sehr ansprechender Form aneinandergereiht. Auffallen muß nur der dürftige Literaturnachweis S. 430, wenn auch manches wohl im Kontext angegeben ist. Aber daß auch dies nicht durchweg der Fall ist, dafür bietet ein Beispiel der Abschnitt über Beethovens C-Messe S. 303 f., welcher ziemlich wörtlich der zweiten Auflage des „Haydn" im 28. Bande derselben Sammlung entnommen ist. Dabei ist S. 304 ein Versehen unterlaufen: Die Instrumentation der C-Messe Beethovens ist nebst der sogenannten „Harmoniemesse" Haydns ganz die gleiche wie bei der nicht angegebenen, chronologisch zunächststehenden „Schöpfungsmesse" (1800/1801): den Streichern steht ein vollständiger Bläserchor gegenüber, was in den beiden namhaft gemachten Messen, genannt „Pauken" und „Nelson" (1796, 1798) keineswegs der Fall ist.

Das Guido Adler gewidmete Buch hätte durch ein alphabetisches Register noch mehr gewonnen. Alles Lob verdient die Ausstattung. Allerdings fehlt auch bei den Bildern zum größten Teil der Hinweis auf die Quelle. Alfred Schnerich.

Litterscheid, Franz. Musikalische Kunstausdrücke. Durchges. von Chr. Knayer. 13. Tsd. 16⁰, 80 S. Stuttgart [1927], C. Grüninger Nachf. —.60 Rm.

Lorenz, Alfred. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Bd. 2. Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Tristan und Isolde". gr. 8⁰, VIII, 204 S. Berlin [1927], M. Hesse. 10 Rm.

Mendl, R. W. S. From a music lover's armchair. 8⁰. London 1927, P. Allan. 6 sh.

Mersmann, Hans. Angewandte Musikästhetik. gr. 8⁰, XV, 752 S. Berlin [1926], M. Hesse. 17 Rm.

Meyer, Wilhelm. Charakterbilder großer Tonmeister. Persönliches und Intimes aus ihrem Leben und Schaffen. Bd. 3 Liszt — Wagner. 2. verb. u. verm. Aufl. 8⁰, IV, 274 S. Bielefeld 1927, Velhagen & Klasing. 5 Rm.

Süddeutscher Musiker-Kalender. Hrsg. vom Süddeutschen Musiker-Verband E. V., Sitz Heidenheim—Brenz. Jg. 5. (Enthält: Seidl, Stef., Die gebräuchlichsten Orchesterinstrumente, deren Bau, Klang u. Tonumfang.) 16⁰, 160 S. Aalen [1926], Stierlinsche Buchdruckerei. 1 Rm.

Neues Beethovenjahrbuch, begründet und hrsg. v. Adolf Sandberger. Zweiter Jahrgang. Augsburg 1925, Filser.

Der zweite Jahrgang des Jahrbuchs ist mit seinen zwölf Beiträgen gehaltvoller als der erste. Vier Aufsätze beschäftigen sich mit Beethovens Liederkomposition: Bücken untersucht sie stilkritisch und gibt interessante Beobachtungen über harmonische Tonsymbolik; Moser orientiert über Herrosee, den Dichter von „Ich liebe dich", empfiehlt eine Auffüllung der Gellertlieder durch ausgewählte weitere Strophen des Dichters, behandelt architektonische Kleinigkeiten und schlägt eine

sehr ansprechende Verschmelzung der Fideliopartitur durch Teile der älteren Leonore vor; Werner analysiert das Sehnsuchtslied; Schering behandelt metrische Fragen. Der Cdur-Messe op. 86 läßt Wallner eine eingehende Würdigung ihres musikalisch-religiösen Gehalts zu teil werden, die von begeisterter Wärme für das zu sehr im Hintergrunde gehaltene Werk getragen ist. Der Neunten Symphonie widmet Baensch eine Reihe philologisch-kritischer Beiträge über Erscheinungszeit der Partitur, Überlieferung, Metronomisierung (mit wichtigen, auch für die Dirigentenpraxis wertvollen Feststellungen), einzelne Textstellen. Daß der von Adler seinerzeit Beethoven vindizierte Klavierkonzertsatz in Ddur, den noch Schiedermair in seinem letzten Buche als echt behandelt, nicht von ihm, sondern von J. J. Rösler stammt und unter seinem Namen auch gedruckt erschienen ist, weist Engel unwiderleglich nach. Unger datiert scharfsinnig und sicher zutreffend das bisher ins Ende 1806 oder Frühjahr 1807 gesetzte Schreiben des Komponisten an die Wiener Hoftheaterdirektion mit guten Gründen in den Spätherbst 1807. Eine wesentlich bibliographische Studie über die Wiener Ballettpantomime um die Wende des 18. Jahrhunderts, also zur Zeit von Beethovens „Prometheus", gibt Haas auf Grund reichen, bisher unbekannten Materials. Schmitz behandelt Cherubinis Einfluß auf Beethovens Ouvertüren: die hier besprochenen Beziehungen, fast durchweg kleine Äußerlichkeiten, lassen die außerordentliche Schätzung, die Beethoven zeitlebens dem französischen Meister gezollt hat, noch immer nicht voll begreifen. Ein wahres Kabinettstück ist endlich Lachs entzückende kleine Arbeit über die Vogelstimmenmotive in Beethovens Werken. Eine kritische Übersicht über neueste Beethovenliteratur aus Sandbergers Feder, sowie eine Bibliographie des Jahres 1924 von Losch schließen den reichhaltigen Band, dem regelmäßige Fortsetzungen dringend zu wünschen sind. Albert Leitzmann.

Nohl, Walther. Ludwig van Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben. 2. erw. Aufl. 8°, 186 S. Stuttgart 1927, C. Grüninger Nfl. 3.60 Rm.

Ochs, Siegfried. Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Teil 3. Über die Aufführungspraxis bei Haydn, Beethoven und Bruckner (Brahms). kl. 8°, 176 S. Max Hesses Handbücher. Bd. 81. Berlin [1926], M. Hesse. 3.50 Rm.

Pommer, Helmuth. Volkslieder und Jodler aus Vorarlberg. Heft 1–3. kl. 8°, 76 S. Wien 1926, Österr. Bundesverlag f. Unterricht, Wissenschaft u. Kunst. 2.50 Rm.

Poueigh, Jean. Chansons populaires des Pyrénées français. T. 1. 8°. Paris 1926. Champion. 60 Fr.

Prod'homme, J. G. La Jeunesse de Beethoven (1770—1800). 4°, 384 S. Paris 1927, Delagrave.

Rau, Fritz. Die Lehre von den Spielbewegungen. Spielbewegungs-Gymnastik und die Gesetzmäßigkeit der Bogenführung. 4°, 96 S. Leipzig 1926, C. F. Kahnt. 7 Rm.

Riehl, W. H. Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgesch. Skizzenbuch. Bd. 1. 9. Aufl. 8°, XVI, 400 S. Stuttgart 1927, Cotta. 5.50 Rm.

Schering, Arnold. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. 2., mit Nachträgen vers. Aufl. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. 1.) gr. 8°, VIII, 235 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 4.50 Rm.

Schering, Arnold. Die motivisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien. 2. unveränd. Aufl. gr. 8°, 60 S. Leipzig 1927, Kistner-Siegel. 2 Rm.

Schumann, Clara — Johannes **Brahms**. Briefe aus den Jahren 1853—1896. Hrsg. v. Berthold Litzmann. Bd. 1. 2. gr. 8°, V, 648 u. 639 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 16 Rm.

Singer, Kurt. Die Berufskrankheiten der Musiker. Systematische Darstellung ihrer Ursachen, Symptome und Behandlungsmethoden. Max Hesses Handbücher. Bd. 81. kl. 8°, 223 S. Berlin [1926], M. Hesse. 4.20 Rm.

Smith, Brent. Schubert: 1. The Symphonies. (The Musical Pilgrims' series.) 8°. London 1927, Oxford University Press. 1/6 sh.

Sonneck, O. G. Beethoven Letters in America. Facsimiles with Commentary. In Com-

memoration of March 26, 1827. 4⁰, XXX, 214 S. New York (1927), Published by the Beethoven Association. G. Schirmer.

Die Beethoven-Gesellschaft in New York hat mit diesem kostbaren Werk dem Gedenktag in würdiger Form gehuldigt und der Beethoven-Forschung ein ungewöhnlich wertvolles Geschenk gemacht: — daß es in der richtigen Form dargeboten wird, dafür bürgt der Name des Herausgebers. Nach einer kurzen, aber schlagenden Charakterisierung von Beethoven als Briefschreiber macht Sonneck in seiner Einleitung eine Anzahl von Briefen namhaft, die angeblich in amerikanischem Besitz, aber nicht nachweisbar sind, indes eine kleine Reihe von Briefen sich in den Händen eines in Wien lebenden Amerikaners befindet. Die Mehrzahl der nach Amerika geratenen Briefe sind der europäischen Beethoven-Forschung unbekannt geblieben: Sonneck hat nun in öffentlichen Bibliotheken und Privatsammlungen 35 dieser Dokumente aufgestöbert: damit ist freilich nicht der ganze Bestand der „amerikanischen" Beethovenbriefe erfaßt, es müßten sonst auch die Briefe an die Gräfinnen Therese Brunsvick und Josefine Deym darunter sein, die 1870 nach Amerika gelangten. Acht dieser Dokumente sind noch unveröffentlicht. Ich zähle sie auf: 1. ein Brief an J. A. Streicher aus den 90er Jahren („Bester Streicher! ich habe sie recht sehr"); 2. an Holz aus dem Jahre 1826 („Bestes Holz Christi! Hier der Klavier auszug zu vier Händen"); 3. an die Preußische Botschaft in Wien, 23. Jan. 1823 („Der Unterzeichnete hegt den Wunsch"); 4. an Fürst Trautmannsdorf, 21. März 1824 („Euer Durchlaucht! Da ich vernommen, daß ich zu meiner Accademie"); 5. an Oliva (?), 15. Juni 1819 („Euer wohlgeborn! Ich liege im Bette"); 6. an Streicher, 19. Nov. 1796 („Lieber Streicher! Vorgestern erhielt ich ihr forte piano"); 7. an den Dichter von „Merkenstein", J. B. Ruprecht, Sommer 1815 (?) („Mein werther R.! Schon vor langer Zeit hatte ich"); 8. vielleicht an Dr. Joh. B. Bach, Jan. 1820 (?) („Sie sehen, was hier erfolgt, wenn sie also hören"). Die wichtigsten dieser Briefe sind wohl die an Streicher, da sie über den Klavierspieler B. etwas Entscheidendes aussagen: B. findet ein Klavier Streichers zu gut für sich, „weil es mir die Freiheit benimmt, mir einen Ton selbst zu schaffen . . .", und der andere dieser Briefe muß ganz wiedergegeben werden:

„Bester Streicher! ich habe sie recht sehr um Verzeihung zu bitten, daß ich ihnen auf ihren sehr verbindlichen Brief an mich so spät eine Antwort gebe . . . Wenn ich ihnen sage, daß mich meine mich fast überhäufende Arbeiten daran hinderten, so lüge ich gewiß nicht. ihre kleine Schülerin lieber St. hat mich zudem, daß sie mir bei dem Spiele meines adagios ein par Zähren aus den Augen gelockt, in Verwunderung gesetzt. ich wünsche ihnen Glück, daß sie so glücklich sind, ihre Einsichten bey so einem Talent zeigen zu können, so wie ich mich freue, daß die kleine liebe bey ihrem Talent sie zum Meister bekomen hat, aufrichtig lieber St. ich habe mich zum erstenmale gefreut, mein Terzett spielen zu hören, und wahrlich es wird mich bestimen mehr fürs Klavier zu schreiben als bisher, wenn mich auch nur einige verstehen, so bin ich zufrieden, es ist gewiß, die Art das Klavier zu spielen, ist noch die unkultivirteste von allen Instrumenten bisher, man glaubt oft nur eine Harfe zu hören, und ich freue mich lieber, daß sie von den wenigen sind, die einsehen und fühlen, daß man auf dem Klavier auch singen könne, sobald man nur fühlen kan, ich hoffe die Zeit wird komen, wo die Harfe und das Klavier zwei ganz verschiedene Instrumente seyn werden. übrigens glaube ich, daß sie die kleine überall spielen können lassen und unter uns, sie wird manchen von unsern gewöhnlichen eingebildeten Lejrern beschämen.

Noch eins: werden sie mir wohl nicht übel nehmen, bester St: wenn auch ich nur einigen wenigen Antheil an ihrer Bildung nehme? — d. h. daß ich mich nur um ihre Fortschritte bekümere, denn ohne ihnen schmeicheln zu wollen, ich wüßte ihr nichts mehr und besser zu sagen als sie und ihre Fortschritte beobachten, und sie aufmuntern lassen für mich. — nun leben sie wohl lieber St. und bleiben sie mein Freund, so wie ich bin ganz

ihr wahrer Freund
L. v. Beethoven

ich hoffe sie bald selbst besuchen
zu können, und dann werde ich ihnen
auch die Nummer von meiner Wohnung
anzeigen, grüßen sie mir ihre liebe Frau."

Aber auch die bereits publizierten Briefe liegen, wie die Vergleichung mit den durchweg beigegebenen Faksimiles beweist, fast alle zum erstenmal in einer sorgfältigen und korrekten Lesung vor; der besondere Wert der Veröffentlichung beruht jedoch außerdem auf den minutiösen Untersuchungen Sonnecks, zu denen jeder Brief Anlaß gibt, und die in einzelnen Fällen sich zu wahren Abhandlungen auswachsen, wie in dem an einem Brief an Diabelli anknüpfenden Exkurs über Beethovens Praxis im Verkehr mit Verlegern. Hier ist aus zufälligem Anlaß, aus disjectis membris, ein Werk entstanden, das der Beethovenforschung die Dienste einer weiten und reichen Grundlegung leistet. A. E.

Spreckelsen, Otto. Stader Organisten. S.-A. aus dem „Stader Archiv" 1926, Neue Folge, Heft 16. 8°, 42 S. Stade 1926, Druck v. A. Pockwitz Nachf. Karl Krause.

Der Verfasser hat in zwei dem vorliegenden vorhergegangenen Heften bereits über die Stader Ratsmusikanten und über die Stader Orgeln und ihre Schicksale Aufschlüsse gegeben; ein weiteres Heft soll die Stader Kantoren behandeln. Eben das vorliegende ist deshalb besonders anziehend, weil im Mittelpunkt eines Kapitels Vincent Lübeck steht, von 1674 (75?) bis 1702 Organist an St. Cosmae in Stade. Spreckelsen weiß über Paul Rubardts grundlegende Arbeit (AfM VI, 4) hinaus einiges Neue über Lübeck beizubringen; als dankenswerte Gabe nimmt man die Beigabe eines Bildnisses von Lübeck — ein Kopf von feinstem und schärfstem Schnitt. Von geringerem Interesse, aber von Spr. nicht minder exakt behandelt, sind die Organistengenerationen an den vier übrigen Stader Kirchen. A. E.

Steinitzer, Max. Beethoven. (Musiker-Biographien. Bd. 2. Tritt an Stelle von Nohl, Beethoven.) kl. 8°, 132 S. Leipzig [1927], Reclam. —.80 Rm.

Stewart, Rev. G. Wauchope. Music in church worship. 8°. London 1927, Hodder & Stouton. 10/6 sh.

Tinel, Paul. Le Franciscus d'Edgar Tinel. gr. 8°, 170 S. Brüssel 1926, Lombaerts.

Unger, Max. Beethovens Handschrift.. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Im Auftrag des Vorstandes hrsg. von Prof. Dr. Ludwig Schiedermair. IV.) 4°, 32 S., VIII Tafeln. Bonn 1926, Verlag des Beethovenhauses.

Was Unger, neben Th. v. Frimmel (dem diese Studie auch gewidmet ist) wohl der beste Kenner von Beethovens Handschrift, in einem Vortrag des Basler Kongresses und einem Artikel in der „Musik" (März 1925) über den Gegenstand niedergelegt hat, hat in dieser Studie wohl seine endgültige Form erhalten und ist auch auf Beethovens Notenschrift erweitert worden. Unger verfolgt keine graphologischen Absichten, es handelt sich ihm nicht um Deutung, sondern um einfache Festlegung; aber jeder, der sich einmal mit der Entzifferung eines Briefes des späten Beethoven abgemüht hat, weiß, daß auch das nichts Geringes bedeutet. Wir besitzen dank Unger jetzt so ziemlich volle Sicherheit über die Eigenheit der Beethovenschen Buchstaben- und Ziffernschrift, über seine nach 1820 immer flüchtiger werdende Notenschrift; darüber hinaus befaßt sich Unger mit Beethovens individueller aber durchaus nicht willkürlicher Rechtschreibung, wie mit den bei ihm üblichen Wortabkürzungen und Zeichen. Es ist klar, daß sich aus diesen Untersuchungen wichtige Anhaltspunkte für die Datierung von Briefen und sonstigen Schriftstücken ergeben; es sei nur darauf hingewiesen, daß Beethoven vor 1815 das Wörtchen „und" ausschreibt, nachher abkürzt, daß er vor 1820 seinen Familiennamen mit „deutschen", nachher mit lateinischen Lettern schreibt. Viel weniger als die Buchstabenschrift, hat sich die Notenschrift Beethovens verändert — hier gründen die Unterschiede der Lesbarkeit sich mehr auf den Zweck der Niederschrift: Skizze oder Reinschrift. Über jede einzelne Frage wird man bei Unger genaue Auskunft finden — das Heft leistet für das begrenzte und doch so unendlich wichtige Gebiet der Entzifferung von Beethovens Schrift ungefähr das, was uns in der Mensuralmusik dereinst das Schriftchen von Bellermann geleistet hat. A. E.

Wickenhauser, Richard. Anton Bruckners Symphonien. Ihr Werden und Wesen. Bd. 2. (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Bd. 38.) kl. 8°, 147 S. Leipzig [1927], Reclam. —.80 Rm.

Neuausgaben alter Musikwerke

Beethoven. Sonata Appassionata. Faksimiledruck nach dem Originalmſ. in der Bibliothek des Conservatoire in Paris, durch H. Piazza, L'Edition d'Art. Numerierte Ausgabe in 1000 Exemplaren. 10 $.

Beethoven, Ludwig van. Messe C dur op. 86. Neu hrsg. von Karl Geiringer. Kleine Partitur. 8⁰, VIII, 200 S. (Philharmonia-Partituren Nr. 62.) Wien 1927, Philharmonischer Verlag. 4 Rm.

Daß Beethovens so lang verkannte, erst seit ein paar Jahrzehnten nach ihrem wahren Wert gewürdigte, aber noch durchaus nicht bekannte erste Messe, die seine hohe Seele wie kaum ein anderes Werk widerspiegelt, nunmehr in handlicher Partitur vorliegt, ist sicherlich eine der schönsten Gaben dieses Beethoven-Jahrs. Stich und Korrektur sind mustergültig; daß die von Aloys Schreiber herrührende deutsche Übersetzung der Breitkopf & Härtelschen Erstausgabe von 1812 weggelassen wurde, ist ganz in der Ordnung; die Einführung von Karl Geiringer bringt über das Geschichtliche und musikalisch Eigentümliche des Werkes jede wünschenswerte Angabe. A. E.

Buxtehude, Friedrich. Solokantaten. Nr. 1 „Singt dem Herrn" f. Sopran, Violine u. B.c. Nr. 2 „Herr, auf dich traue ich" f. Sopran, 2 Violinen u. B.c. Nach der neuen Ausgabe der Ugrinogesellschaft f. d. prakt. Gebr. hrsg. von Karl Matthaei. (Bärenreiter-Ausgabe Nr. 121 u. 126). Augsburg [1927], Bärenreiter-Verlag. je 1.80 Rm.

Listenius, Nicolaus. Musica, ab authore denio recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta. Norimbergae ... 1549. In Faks. hrsg. mit einer Einführung v. Gg. Schünemann. (Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. 8.) 8⁰, XXV, 86 S. Berlin 1927, M. Breslauer. 7.50 Rm.

Publications de la Société Française de Musicologie. Tome II. Œuvres inédites de Beethoven publiées avec une introduction par Georges de Saint-Foix. Paris 1926, E. Droz [Leipzig, Breitkopf & Härtel].

Die Stücke aus Beethovens Jugendzeit, die hier zum ersten Male publiziert werden, gehören alle einem Sammelmanuskript des British Museum an, und sind, da dies Manuskript tatsächlich echte Werke Mozarts — das „De profundis" von 1771 und die Bearbeitung der Bläserserenade c moll für Streichquintett — von Köchel in der 2. Aufl. des „Thematischen Verzeichnisses" in Bausch und Bogen Mozart zugesprochen worden (Nrn. 511[a], Nrn. 41[a] und 52[a] des Anhangs). Georges de St. Foix, der um die Mozartforschung so Verdiente, hat in der Rivista musicale italiana (1920, S. 102f.) sie für Beethoven vindiziert — es ist erstaunlich, daß nach der Handschrift man sie je für Mozartisch halten konnte — und er ist es auch, der sie nunmehr in Partitur und Stimmen vorlegen kann, abgesehen von einem Orchesterstück, einem C dur-Menuett, das ebenfalls von Beethoven, und dessen Anfang ebenfalls bei Köchel zu finden ist (Nr. 25[a]).

Es handelt sich um ein Klaviertrio in D dur, von dem zwei Manuskriptseiten fehlen; um ein Rondo für Klavier B dur, vollständig erhalten, eine Gavotte für Klavier zu 4 Händen F dur, ein Allegro desgleichen B dur, und ein ganz kurzes Fragment einer Marcia lugubre c moll. Das früheste dieser Stücke ist zweifellos das Klaviertrio, das nur aus zwei Sätzen: einem Allegro und Rondo (Allegretto) besteht; St. Foix weist auf die Beliebtheit dieser Beschränkung bei J. Christian Bach hin. Im Allegro fehlen leider gerade die entscheidenden Seiten — der Beginn reicht knapp bis zum Abschluß des ersten Teils in der Dominante, aber die Durchführung ist uns vorenthalten, d. h. es ist nicht klar ersichtlich, ob Beethoven auf die Reprise des Kopfthemas verzichtet hat und nicht 12 Takte nach der Lücke noch der Durchführung angehören. Auf jeden Fall zeigt der Satz, daß es nicht wahr ist, wenn Beethoven später von sich meinte, er sei mit einem obligaten Akkompagnement auf die Welt gekommen — die ganze Textur wird mit Akkord und Akkordbrechung, mit gemeinplätzlichem Laufwerk, mit dem ebenso gemeinplätzlichen kantablen (2.) Thema



bestritten, der Satz ist oft sehr bedenklich unbedenklich. Glücklicher ist das kantable Rondo, in dem Haydnsche und Mozartsche Elemente sich mischen. Ein echtes Merkmal des jungen Beethoven ist die Breite der Ausführung: es dauert lange, ehe er von Ddur loskommt und über eine hmoll-Episode zur Dominante gelangt, auf der sich, mit reicherer Figuration, die ganze Exposition wiederholt — dann kommt eine scharfe Ausweichung nach fmoll-Fdur, die mit einiger Dramatik in das Schluß-Couplet hineinführt. Aber das Ganze hat noch kaum eine Spur von dem diskursiven Geist, der wachen Lebendigkeit des späteren Rondo-Komponisten Beethoven. Dafür zeigt die vierhändige Gavotta in ihrer melodischen Grazie und feinen Ziselierung die produktive Befassung mit Mozart, und das vierhändige Allegro hat ein echt Beethovensches, an op. 18/I gemahnendes Unisono-Thema:



und der ganze Satz besitzt diesen unheimlich explosiven, in plötzlichen dynamischen Kontrasten bewegten Charakter. Bei den sechs erhaltenen Takten der Marcia lugubre vollends hat man das Gefühl, vor dem jugendlichen Meister zu stehen, der später den Trauermarsch der Eroica schreiben wird — G. Foir hat das in feiner Weise ausgesprochen.

Das wertvollste Stück des Bandes ist jedoch zweifellos das Rondo für Klavier allein. Die Jugend seines Schöpfers kündigt sich einzig darin an, daß barocke Züge mit einer sonderbaren Betontheit auftreten; gleich das gmoll vor dem Fdur vor der abschließenden ersten Wiederholung des Themas ist ein solcher Zug, und auch sonst finden sich Seltsamkeiten genug wie:



— aber auch geradezu geniale Züge wie der Vexiertakt vor der Wiederkehr des Themas S. 31 (18. Takt); das Ganze ist von einer Frische, einem Übermut des Wurfs, daß man aus dem Staunen nicht herauskommt. Die Société Française de Musicologie hat mit diesem Bande der ganzen musikliebenden Welt ein kostbares Geschenk gemacht. A. E.

Die Saengerey. Chorgesänge aus dem 16. Jahrhundert. Hrsg. Dr. Walter Leib. Nr. 1. Heinrich Finck, „Von hin'n scheid ich" (aus „Schöne auserlesene Lieder" (1536). Nr. 2. Anonymus, „Den besten Vogel, den ich weiß" (aus Forster II, 1540). Heidelberg [1926], Karl Hochstein.

[Editionstechnisch vortreffliche, mit rhombischen Noten gestochene und schön ausgestattete Ausgabe in Partitur und Stimmen.]

White, Robert (d. 1574.) [Kirchliche Werke]. Tudor Church Music Vol. V. 2°, XXXIV, 220 S. London 1926, Oxford University Press.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Mit Beginn des Vereinsjahres ist der Beitrag für das laufende 10. Vereinsjahr fällig geworden. Er beträgt, wie in den letzten Jahren, 12 Rm. Wir bitten nun um umgehende Überweisung des Beitrags auf das Postscheckkonto Leipzig 2228 der Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig (Anmerkung: Für DMG). Die auswärtigen Mitglieder bitten wir um Überweisung durch Scheck.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft
J. A.: Dr. v. Hase
Schatzmeister.

Mitteilungen

Aus dem Haag kommt die Trauerkunde, daß am 6. Februar Dr. h. c. D. F. Scheurleer im 72. Lebensjahr gestorben ist. Die Musikwissenschaft hat in ihm ihren größten Mäzen und einen Forscher von Rang auf dem Gebiete der lokalen, nationalholländischen Musikforschung verloren; es sei ein Hinweis auf die in diesem Heft befindliche Besprechung der ihm zum 70. Geburtstag (13. Nov. 1925) dargebrachten Festschrift erlaubt.

Am 2. März ist Marie Lipsius, unter dem Namen La Mara als Musikschriftstellerin weit bekannt, auf einem Gute in der Nähe Leipzigs im Alter von 90 Jahren gestorben. Mit ihren „Musikalischen Studienköpfen" hat sie viel für die Popularisierung der Gestalten unserer großen Meister getan und darüber hinaus in vielen Fällen sogar wertvolle Quellenarbeit geleistet. Ihr eigentliches Verdienst besteht aber in ihren Briefpublikationen von Liszt selber und aus dem Lisztschen Kreise: daß Liszts menschliche Persönlichkeit so klar (und freilich auch ein wenig idealisiert) vor uns steht, ist hauptsächlich ihr Verdienst. Wer sie selber in ihrer ganzen liebenswerten Persönlichkeit kennen lernen will, der greife nach ihrer Autobiographie „Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals".

Am 16. Februar hat Karl Bücher seinen 80. Geburtstag gefeiert. Es versteht sich, daß sich unter den Gratulanten bei dem großen Nationalökonomen und Wirtschaftshistoriker, dem Verfasser von „Arbeit und Rhythmus", auch die Musikwissenschaft dankbar einfindet.

Dr. Friedrich Noack ist mit Wirkung vom 1. März 1927 zum außerplanmäßigen a. o. Professor an der Technischen Hochschule zu Darmstadt ernannt worden.

Ein wichtiger Fund für die Geschichte des Orgelspiels ist in Danzig gemacht worden: Choralvariationen des im 18. Jahrhundert als Organist an der Johanniskirche tätig gewesenen Daniel Magnus Gronau. Die Veröffentlichung dieser Choralvariationen gibt den Vermutungen über die Spielweise der großen Orgelmeister des 18. Jahrhunderts, besonders auch Bachs, einen festen Anhalt, da der Komponist für alle Sätze genaue Registrierangaben vorgeschrieben hat. Daneben ließ aber auch der musikalische Wert der Variationen die Veröffentlichung als notwendig erscheinen, die Dr. Gotthold Frotscher im Bärenreiter-Verlag (Augsburg) besorgt.

Die Tannhäuser-Melodie, die im 16. Jahrhundert mit den Balladen vom Tannhäuser weit verbreitet, aber seitdem verschollen war, ist jetzt von Karl Lütge, dem Berliner Kirchenmusiker und Musikhistoriker, in der kirchlichen Lied-Literatur aus der Mitte des 16. Jahrhunderts vollständig aufgefunden worden. Von ihrer Existenz zeugte bisher nur ein Bruchstück, das leider nur die ersten Zeilen der Melodie, und auch diese nicht ganz zweifelsfrei überliefert, aber doch ausreicht, um die nun gefundene Melodie als die authentische zu erkennen. Sie liegt seit fast 30 Jahren in einem Neudruck vor, ist aber bis heute nicht erkannt worden, weil sie mit einem fremden Text erscheint, der die Forscher von der Spur ableitete, und weil sie auch in der Melodie kleine Abweichungen hat, die aber durchaus im Rahmen der Musikübung jener Zeit liegen. Die vollständige Veröffentlichung des wissenschaftlichen Materials wird in dieser Zeitschrift erfolgen.

Die Internationale Stiftung „Mozarteum" in Salzburg wird im Rahmen der Festspiele 1927 vom 1.—8. August eine Mozart-Tagung veranstalten, die außer Aufführungen Mozartscher Werke jeder Gattung auch „die neuesten wissenschaftlichen Ergebnisse der Mozartforschung in einem Kongreß hervorragender Musikgelehrter und Künstler zusammenfassen soll", und anläßlich einer Neueinstudierung des „Figaro" in einer Ausstellung „eine historische Übersicht über die Erscheinung des Werks bis zum heutigen Tag geben" will.

In den Tagen vom 27.—30. Sept. 1927 findet in Göttingen die 56. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner statt. Unter den in elf Gruppen eingeteilten Sektionen der Verhandlungsobjekte ist eine der Philosophie und Pädagogik gewidmet, deren Untergruppe D speziell der Musikwissenschaft gilt. Die Vorbereitung dieser Untergruppe liegt bei den

Herren Prof. Dr. Friedrich Ludwig und Studienrat Willi Rehkopf. Bei diesen Obmännern müssen Anmeldungen spätestens bis zum 15. Mai eingereicht werden.

Im Rahmen der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in Freiburg i. Br. hat Dr. Heinrich Besseler am 5. Febr. einen Abend mit Altniederländischer Musik veranstaltet, an dem durch erläuterndes Wort, durch reiches Lichtbildermaterial und vor allem natürlich durch Musikvorführungen (das Collegium musicum der Universität) ein intensiver Eindruck von den äußeren und inneren Voraussetzungen dieser Kunst, ihrem Sinn und ihrer Entwicklung, ebenso wie von der Umwelt, in der sie entstehen konnte, erreicht wurde. Zum Vortrag gelangten: Dufays Motetten Alma redemptoris und Nuper rosarum (1436 zur Einweihung des Florentiner Doms geschrieben), seine Neujahrs-Chanson Bon jour, bon mois; Machauts Doppel-Ballade Ne quier veoir — Quant Theseus, Jacopos da Bologna Madrigal Un bel sparvier, Binchois' Rondeau De plus en plus, Okeghems Motette Alma redemptoris, Josquins Messe Pange lingua (Kyrie und Agnus). Die von Besseler gegebenen Erläuterungen zu einer Reihe dieser Stücke liegen in dem Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst (Bärenreiter-Verlag) gedruckt vor.

Die Internationale Musikausstellung in Genf findet unter dem Protektorat des Schweizer Bundesrats, des Generalsekretärs des Völkerbundes, Sir Eric Drummond, des Direktors des Internationalen Arbeitsamts, Albert Thomas, der Genfer Behörden und der prominentesten Musiker Europas und der Vereinigten Staaten statt. In einer Handelsabteilung wird die moderne Instrumentenindustrie einschließlich der mechanischen und elektischen Musikinstrumente, das Grammophon mit seinen neuesten Verbesserungen, die Teilfabrikation des Instrumentenbaus, sowie auch der internationale Musikverlag vertreten sein. Eine historische Abteilung zeigt die gesamte Entwicklung des Instrumentenbaus sowie berühmte Instrumente aller Art, die Entwicklung der Notenschrift und des Notendrucks, die Originalmanuskripte berühmter Kompositionen, originale handschriftliche Dokumente und Briefe großer Meister und bedeutende Gemälde, Stiche und Karikaturen. Eine ansehnliche Reihe großer künstlerischer Veranstaltungen, darunter deutsche Opernfestspiele, Konzerte des Concertgebouw-Orchesters aus Amsterdam, des Augusteo-Orchesters aus Rom, Aufführungen der Opéra Comique mit dem Conservatoire-Orchester aus Paris, der Jacques Dalcroze-Schule usw. werden der Ausstellung ein festliches Gepräge geben.

Über Giuseppe Parini als Textdichter, von dem u. a. das Libretto zu Mozarts Ascanio in Alba (Mailand 1771) stammt, berichtet Arnaldo Bonaventura im Dezemberheft (VIII, 12) von „Musica d'oggi".

Die erste Tagung für Privatmusikunterricht, veranstaltet vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120, den vereinigten musikpädagogischen Verbänden und der Stadt Dortmund, findet vom 21.—24. April 1927 in Dortmund statt.

Am 2. Februar brachte der Chorverein Bürgersaal in München unter der Leitung von Prof. A. Kohl im liturgischen Rahmen die Lauretanische Litanei des Kurfürsten Max Joseph III. von Bayern († 1777). Neben altem originalen Stimmenmaterial aus dem Besitz der Kirche selbst, wurde die Partitur der sächsischen Landesbibliothek in Dresden Mus. c. A. 229 zugrundegelegt und aus beiden eine neue Partitur hergestellt. Aus den Stimmen läßt sich als Jahr der Entstehung 1762 feststellen. Wahrscheinlich hatte der Kurfürst das Werk für die Aufführungen im Münchener Kongregationssaal geschrieben, wozu auch das an die Litanei sich anschließende Sub tuum Praesidium bestimmt war. Die Dresdener Partitur war ein Geschenk an die Schwester Maximilians, Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen. Die Litanei ist stilistisch als vorklassisch anzusprechen. Trotz der reichen Koloraturverbrämung ist sie ungemein würdevoll und von innigstem Ausdruck. Das ausgedehnte Orchestervorspiel scheint auf eine in München übliche, aus Chorordnungen im Pfarrarchiv St. Peter nachweisbare Praxis des 18. Jahrhunderts zurückzugehen, den Gottesdiensten eine „Sinfonia" vorauszuschicken. Ein ungemein origineller Satz ist die Durchführung des letzten „Ora pro nobis" mit ihren zwei zusammengekoppelten Themen,

die aber immer wieder umgestellt in imitatorischen Einsätzen auftreten. Auch das dreimalige „Agnus Dei“ mit jeweiligem Stimmungswechsel ist von großer Originalität. Manchmal aber weist namentlich die Melodik direkt auf die unmittelbaren sächsischen Beziehungen hin. Man möchte fast von Bach-Anklängen sprechen. Eine Wiederholung des Werkes gelegentlich eines Kirchenkonzerts, wobei auch Max Josephs „Sub tuum Praesidium“ und „Stabat Mater“ zur Aufführung gelangen sollen, steht in Bälde bevor. Bertha Antonia Wallner.

Es ist nicht meine Absicht, die Auseinandersetzungen, die sich an meinen Aufsatz „Über die Anfänge des mehrstimmigen Gesangs“ geknüpft haben und vielleicht noch knüpfen werden, meinerseits zu verlängern. Ich meine, daß, wie die Dinge liegen, das nicht nötig ist. Da ich aber ein Freund von Kürze, Klarheit und Logik bin, so möchte ich, unter Beiseitelassung aller abwegigen Gelehrsamkeit, und für mich abschließend, meine Auffassung noch einmal in die folgenden Sätze zusammendrängen: 1. Römische Zeremonialbücher bereits des 7. Jahrhunderts erwähnen unter den päpstlichen Sängern solche mit dem griechischen Namen Paraphonisten. 2. In der damaligen griechischen Musiktheorie ist aber „paraphon“ die Bezeichnung für die Quinte und Quarte. 3. Daraus folgt, daß ein Sänger, der Paraphonist heißt, nur als Sänger in Quinten oder Quarten verstanden werden kann. 4. Das ist aber eine Gesangsart, die bisher nur erst durch die Musica Enchiriadis belegt war.

Diese Erklärung ist nicht etwa Ergebnis einer Ideenassoziation, sondern ergibt sich zwangsweise aus dem Worte selbst, geradeso wie z. B. Cytharista nur einen Cytharaspieler bedeuten kann.

Peter Wagner.

Das Programm des aus Anlaß des Musikwissenschaftlichen Kongresses in Wien am 30. März stattfindenden Abends „Gotische Mehrstimmigkeit“ (Leitung: Prof. Dr. R. v. Ficker) lautet: Notre Dame-Schule Paris: Perotin, Alleluia Organum triplum. Zwei Motetten: 1. „Ad solitum vomitum“, 2. „Stirps Jesse“ — „Virga cultus“. (Perotin?): „Descendit de coelis“ Organum triplum. Zwei Staatsmotetten des 14. Jahrhs.: 1. (Phil. de Vitry?): „In nova fert“ — „Garrit gallus“. 2. Guill. Machaut: „Plange regni“ — „Tu qui gregem“. Joh. Dunstable: Johannes-Motette „Precursor“. Joh. Franchois de Gemblaco: Marien-Motette: „Ave virgo lux“.

Kataloge

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35. Versteigerung CXV. Autographen — Literatur. Wissenschaft. Musik. Theater usw. 24. u. 25. Jan. 1927.

März	Inhalt	1927

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München NO 5, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

9. Jahrg. April 1927 Heft 7





Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Siebentes Heft 9. Jahrgang April 1927

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Briefe Carl Heinrich Grauns

Veröffentlicht von

Berthold Kitzig, Bretleben, vorher Wahrenbrück

In einem unveröffentlichten und unbekannten Brief Johann Georg Pisendels (1687—1755) vom Jahre 1750 an Georg Philipp Telemann (1681—1767) heißt es: „... mit denen Herren Grauens wird gemeiniglich eine Confusion ...“ Das ist so geblieben bis auf den heutigen Tag. Es dürfte schwerlich deutsche Komponisten von der einstigen Berühmtheit der Grauns geben, über die so wenig sorgfältige historische Forschung vorliegt. Die Konfusion reicht vom ersten Biographen J. F. Agricola (1720—1774) bis zum letzten Carl Mennicke (1880—1917), der freilich neben J. D. E. Preuß (1785—1868) am gründlichsten über die Grauns gearbeitet hat, wiewohl ihm gerade Preuß' Arbeiten in der Spenerschen Zeitung von 1862, Beilage 10, 16, 22 und 1867, Beilage 210, 216, 222 entgangen sind. Mennicke schließt sein mit staunenswertem Fleiß geschriebenes Werk „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker“[1] mit einem Brief C. H. Grauns an die Firma Breitkopf und bedauert, daß er nicht die Briefe Grauns an Telemann beifügen könne, die abschriftlich in der Kgl. Bibliothek Berlin und im Original in der Universitätsbibliothek Dorpat liegen. Er hat von diesen Briefen Kunde erhalten durch einen in der Allg. mus. Zeitg. 1869, 177 veröffentlichten Brief von Telemanns Enkel aus Riga vom 30. Sept. 1816 an Georg Pölchau, worin dieser den Wunsch ausspricht, jene Briefe möchten nebst andern „der musikalischen Welt mitgeteilt werden! Es würde für die Kunst ein wahrer Gewinn sein“. Mennicke hat die Briefe „trotz aller Bemühungen“ in Berlin nicht auffinden und aus Dorpat nicht abschriftlich bekommen können. Preuß hat die Kopien in Berlin gelesen und berichtet ausführlich darüber (a. a. O. 1862, 16, 3), er rühmt, daß Grauns Briefe „sehr lebhaften Geistes geschrieben“ sind und „mit polemischer Meisterschaft“. „Man sieht es Grauns gewandter Feder an, daß er gern und viel geschrieben, und es ist wohl zu bedauern, daß uns nicht

[1] Leipzig 1906, Breitkopf & Härtel.



mehr handschriftlicher Stoff vorliegt, den Beweis zu führen, wie würdig des seltenen Mannes allgemeine Bildung seiner reichen künstlerischen Begabung zur Seite gestanden".

In der kleinen Stadt Wahrenbrück, dem Geburtsort der drei Brüder Graun, lebt noch etwas von dem Einfluß, den sie einst geübt haben; er schläft nur und muß immer wieder geweckt werden. Das geschah in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, als Kantor Wießner die Errichtung eines Graundenkmals durchsetzte, und geschah wieder seit 1920, als Kantor Großkopf drei Jahre nacheinander den „Tod Jesu" mit einheimischen Kräften zur Aufführung brachte, mit denen er jetzt das Prager „Te deum" einstudiert. Bei diesen „Tod Jesu"-Aufführungen ist meine Aufmerksamkeit auf Graun gelenkt worden, und ich habe das Graunsche Werk liebgewonnen, das Riemann, Moser und Adler geringschätzen, das aber trotzdem auch in den letzten Jahren in Berlin, Leipzig, Frankfurt, Breslau und anderwärts immer wieder aufgeführt wurde. Der „Tod Jesu" und das „Te deum" sind das um ihrer reichen Schönheiten willen ohne Zweifel wert.

Und wenn auch C. H. Graun, wie Riemann sagt, „auf Nachruhm keinen Anspruch macht"[1], so ist es doch von geschichtlichem Wert, die oben erwähnten Briefe und einiges über den Lebensgang der drei Brüder, dem ich in den letzten Jahren ein wenig nachgegangen bin, zu veröffentlichen. Meine Resultate vorwegzunehmen, setze ich ihre Lebensdauer folgendermaßen an: August Friedrich Graun ist zwischen dem 6. Mai 1698 und 5. Mai 1699 wahrscheinlich in Wahrenbrück geboren und am 5. Mai 1765 in Merseburg gestorben. Johann Gottlieb Graun ist zwischen dem 28. Oktober 1702 und 27. Oktober 1703 ziemlich sicher in Wahrenbrück geboren und am 27. Oktober 1771 in Berlin gestorben. Carl Heinrich Graun ist zwischen dem 9. August 1703 und 8. August 1704 bestimmt in Wahrenbrück geboren und am 8. August 1759 in Berlin gestorben. Alle anderen Daten der Musikgeschichten sind falsch.

Den Briefwechsel C. H. Graun—Telemann erhielt ich im vorigen Jahr auf der Berliner Staatsbibliothek, wo er anfangs auch nicht zu finden war, aber auf meine Versicherung, daß Preuß ihn dort gelesen habe, doch zutage gefördert werden konnte, einer handschriftlichen „Genealogie der Bachschen Familie" beigebunden (Mus. ms. theor. 1215). Die Briefe tragen die Aufschrift: „Neun merkwürdige Briefe des Kapellmeisters Graun in Berlin an den Kapellmeister Telemann in Hamburg, musikalischen Inhalts, aus den Jahren 1740—1756, und ein Brief von Telemann an Graun aus d. J. 1751. Die Originale dieser Briefe befinden sich auf der Universitätsbibliothek zu Dorpat".

In Wirklichkeit sind es hier wie dort insgesamt nur neun Briefe, von denen ich mir in Berlin Abschriften fertigte, die ich dann mit den Dorpater Originalen im Weimarer Staatsarchiv verglichen und berichtigt habe. Frau Baronin v. Haaren vermittelte mir durch Frau Prof. Schmied-Kowarzik, die bekannte baltische Dichterin Freiin von den Brincken, Beziehungen zur Dorpater Universitätsbibliothek, die mir einen höchst wertvollen Originalbriefband nach Weimar sandte, dem ich auch das Pisendelzitat im Eingang entnahm und den ich im folgenden noch mehrfach benutzen

[1] Handbuch d. Musikgesch. II, 3, S. 128.

werde. Der Band trägt die Aufschrift: Epistolae autographae CC Philosophorum Celeberr. Tom. V. und die Signatur CCCLIV[a]. Die Briefe tragen die Nummern 57—65 und finden sich S. 94ff. Beiden Bibliotheken bin ich für ihr großes Entgegenkommen zu Dank verpflichtet.

Unmittelbar vor dem Druck macht mich Herr Dr. Einstein-München darauf aufmerksam, daß Max Schneider im 28. Band der Denkmäler deutscher Tonkunst, der Telemann behandelt, im Jahre 1907 bereits dieses Briefwechsels Erwähnung getan habe. In der Tat sind hier nach den Berliner Kopien, also auch mit ihren zahlreichen kleinen Fehlern, die vier letzten Briefe abgedruckt, allerdings keiner ganz vollständig, da gegen Ende persönliche Mitteilungen weggelassen wurden, die für Grauns Familienverhältnisse nicht ganz bedeutungslos sind. Daher wird sich der vollständige Abdruck aller neun Briefe im Zusammenhang doch rechtfertigen und lohnen, und sie mögen nun selber reden. Vielleicht, daß später die sämtlichen Dorpater Telemannbriefe folgen, die schon Pölchau veröffentlichenswert nannte und die es auch zweifellos sind.

1. Hochedelgebohrner, hochgeehrtester Herr Capellmeister.

Ob ich nicht einigermaßen wegen unterlassener Beantwortung zu entschuldigen bin, ueberlasse ich Ew. Hochedelgeb. eigenem gütigen Urteile.

Sintemal ich mich nicht erinnere eine Antwort auf mein Schreiben, welches ich aus Wolfenbüttel an Ew. Hochedelgeboren abgesendet, bekommen zu haben, als worin ich um Sendung gewisser Musicalien gebeten, welche praenumerirt werden mußten. Ich vermute aber, daß mein Brief auf gewisse Art eben das Schicksal gehabt, welches dem Ihrigen begegnet, indem selbiger in meiner Abwesenheit von meinem Bruder, in Meinung, daß er ihm zugehoerte, erbrochen, verleget und verloren worden. Nach der Zeit vernahm, daß Ew. Hochedelgeboren nach Frankreich gereiset waeren, dadurch ich denn auch meine Correspondenz aufzuschieben genoetiget worden. Die Ursache aber, warum jetzo etwas spaete antworte, ist folgende: Ich wollte naemlich gern vorhero in puncto des Catalogi eine Quantitaet berlinischer musikalischer Abnehmer beisammen haben, werde aber durch eine Reise par Ordre nach Dresden auf eine Zeitlang daran gehindert, sobald ich aber zurückkomme, werde ich Ew. Hochedelgeboren die möglichsten Marquen meiner Bemühung alsbald zu erkennen geben.

In Hoffnung dessen verbleibe mit eben der besonderen Hochachtung, welche allzeit gehabt

Ew. Hochedelgeboren
ergebenster
C. H. Graun.

Meine Frau empfiehlet sich Ew. Hochedelgeboren unbekannterweise ganz ergebenst und auf eben die Art meine kleine Tochter von 3viertel Jahren.

Reimsberg den 7. Dezember 1739.

Künftigen Freitag reise über Berlin nach Dresden, wenn daselbst etwas zu dero Diensten, bitte zu befehlen.

2. Hochedelgeborener hochgeehrtester Herr Capellmeister.

Dero edles Gemüt kann nicht anders als sich über das Wohl seines Nächsten zu erfreuen, ich werde mich bemühen Ew. Hochedelgeboren wie sonst im Métier als auch hierinnen zu imitieren. Nur wollte wünschen, daß wenn ja allhier ein

musikalischer Glücksstern aufgehen sollte, daß auch Ew. Hochedelgeboren von selbigem mitbescheinet würden. Die angewachsenen Jahre benehmen dero Meriten nicht und von der Unzulaenglichkeit dero Wissens ist die gantze musikalische resonable Welt eines gantz anderen berichtet, denn selbige weiß nur von einem Telemann. Bedauere, daß bishero in puncto puncti wenig ausgerichtet, teils weil wir die meiste Zeit in Reimsberg & Rupin gewesen, teils wegen der bisherigen pauvreté der hiesigen musikalischen Liebhaber. Künftige Zeit werden vermutlich hier mehr Concerte gehalten werden als bisher. Ew. Hochedelgeboren haben in dero letzten günstigen Schreiben eines Violoncellisten erwehnet, bishero ist noch nichts von Vermehrung der Capelle vorgegangen, sobald aber solches geschehen wird, wird man sich dessentwegen an Ew. Hochedelgeboren addressieren. Das königliche Leichenbegängnis wird am 22. Juny vor sich gehen, zu dessen Trauer Musique sind zwei Saenger aus Dresden verschrieben worden, weil man nun mit zwei Personen keine rechtschaffene Kirchen Musique auffuehren kann, also nehme Anstand, Sie mein Wertester zu so was schlechtes zu invitieren. Sollte aber wie vermutlich bald Gelegenheit sich zeigen, etwas besseres auffuehren zu koennen, werde ein herzliches Vergnügen haben Ew. Hochedelgeboren hier zu sehen. Der ich mit aufrichtigster Hochachtung verbleibe

Ew. Hochedelgeboren
meines Hochgeehrtesten
Herrn Capell Meisters
ergebenster
Diener

Berlin den 15. Jun. 1740. C. H. Graun

3. Hochedelgeborner hochgeehrtester Herr.

Der gute Wille Ew. Hochedelgeboren & dero Herrn Sohn in dem bewußten zu dienen ist Schuld einer langen Verzoegerung der Antwort. Ich habe immer gewünschet & geglaubet, Ihnen eine angenehme Antwort dieser Sache wegen ueberschicken zu koennen, so aber bin ich immer von demjenigen, welcher darüber zu disponieren hat, mit Geduld & Hoffnung abgespeiset worden, weil der Expectanten zu viel waeren, die er auf hohen Befehl versorgen müsse. Es ist einige Zeit, daß ich selbigen nicht sprechen koennen, weil er von unserem Hofe nach Anspach geschicket worden, die Marggraefin zu curieren, bei seiner Wiederkunft aber werde dieserhalb weitere Ansuchung tun.

Euer Hochedelgeboren Bemuehung der Welt zu zeigen, daß unsere praktische Musique Zusammenhang & Ordnung haben müsse, wie andere Facultaeten ist höchst löblich und nötig; teils denen Gelehrten aber in Musique ignoranten eine bessere Idee von unserm metier beizubringen, teils denen Halbgelehrten im metier, welche in allen Wissenschaften die gefährlichsten, die Augen aufzutun, damit selbige einen Geschmack von Ordnung & Zusammenhang bekommen & anfangen lernen, solche Gedanken zu suchen & zu waehlen, welche sich auf einander schicken. Dieses Capitel von Ordnung & Zusammenhang hat sich beinahe bei denen jetzigen italienischen Opernschmierern verloren, so daß es schwer wird eine ganz durchaus raisonable Aria bei ihnen anzutreffen.

Ew. Hochedelgeboren werden mir gütigst vergeben, daß ich mit dero Sentiment wegen der Scansion im vorigen Briefe nicht völlig eins bin. Soviel ich Arien ansehe, welche in der Poesie keine richtige Scansion haben, so finde ich meistens, daß der Compositeur der Melodie hat einen Zwang antun müssen, um den Fehler des Poeten zu verbessern, oder er hat des Poeten Scansion gefolget & also aus einer sonst kurzen Silbe eine lange gemacht, welches in Italienischer Musique etwas seltener als in französcher vorkommt, da man fast auf allen Seiten

ich wollte wohl sagen Zeilen dergleichen observieren wird, weil der Franzose sich noch viel weniger an die Scansion bindet als der Italiener.

Weil ich jetzo an Poesie gedenke, so muß Ew. Hochedelgeboren etwas von unsern gewesenen Poeten Battarelli entdecken, dieser Bösewicht, der doch fast 600 Rtl. jährlich hatte, kommt nach Charlottenbourg seine neue Opera Scipio dem König zu übergeben, er geht im Schlosse spazieren, kommt in die Capelle, schneidet goldene Tressen ab, verkauft sie an die Juden, wird den andern Tag darauf verhöret & den folgenden Tag nach Spandau gebracht, allwo er 3 Wochen karren & nach abgeschworener Uhrfede das Land meiden soll.

Er hat schon vordem in Florentz wegen Gotteslaesterung und anderer Uebeltaten 3te halb Jahre in der Inquisition gesessen, echappierte aber & kam in hiesige Gegend, da er denn wegen einiger Geschicklichkeit in Poesie zu Brodte gelangte, war ein Atheus, hatte aber doch vor kurzem die Ehre in die Heil. Gesellschaft der Frey Mäurer aufgenommen zu werden.

Wegen einiger Praenumeranten sorge soviel als möglich, wie denn auch etliche sich schon bei dem Herrn Verleger werden gemeldet haben.

Was unsere musikalischen Umstände belanget, so sind wieder ein paar neue italienische Rekruten angekommen, der eine heißet Bucella, ein Zwerg von Person, schlechter Stimme aber etwas Agilität, der andere Pasqualini, etwas besserer Stimme, aber tumm & voller musikalischer Fehler, diese beiden werden unserm Theatro wenig Ehre machen. Künftigen Herbst wird Artaserse und Scipione hier aufgeführet werden, die erste werde ehestens anfangen. Ob es würde Ew. Hochedelgeboren einiges Vergnügen machen mit anzuhören weiß ich nicht, dies aber wohl, daß ich ein großes Vergnügen haben würde dieselben hier persönlich zu sehen.

Verbleibe übrigens mit beständiger Hochachtung

Ew. Hochedelgeboren
ergebenster Diener
Berlin den 22. Juni 1743. C. H. Graun.

4. Hochedelgeborner hochgeehrtester Herr.

Vor die gütige Nachricht, welche mir Ew. Hochedelgeboren wegen der musicalischen Gesellschaft gegeben, sage ergebensten Dank & kommt selbige mit derjenigen meistens ueberein, welche von unserm ehrl. Pisendel erhalten habe, außer daß selbiger vielleicht aus etwas überflüssiger Modestie nicht so viel hat sagen wollen. Mich wundert, daß diese Circkel Musici sich so erniedrigen und denen unbezirckelten Practicis eine solche Ehre aufzudringen suchen, denn diejenigen, welche ich davon gesprochen, haben es auf unterschiedliche Art abgelehnt, aber nicht mit guter Manier davon loskommen können. Unser Quantz ist eben mit einer gültigen Excuse sehr verlegen, alle aber fürchten die satyrische Feder der unbefugten Criticorum, welche durch ihre klägliche Practique zeigen, wie viel Teil ihr Herz an edlen & schönen musikalischen Empfindungen zu nehmen tüchtig ist. Noch bishero macht mich die Erfahrung glauben, daß ein mathematischer & schön & rührend denkender Componist nicht beisammen stehen können, zum wenigsten ist mir keiner bekannt.

Endlich habe auch das Bildnis des Kaufmannes Vogel erhalten, welches anbei folget. Hr. Schmidt[1] hat mir selbiges aus Freundschaft communiciret.

Meine Gedanken wegen des allzu heftigen Feuers eines Poeten zur Kirchenmusique habe aus meiner eigenen Erfahrung genommen, indem meine Freunde ueber dergleichen hefftige Plätze Gelegenheit bekommen mit raison zu critisieren, ich aber habe zu meiner excuse nichts anderes finden koennen als des Poeten allzu hefftige

[1] Das wird der von Pesne gemalte Kupferstecher (?) Schmidt sein.

& mannichmal an unrechtem Orte applicierte Ausdrücke. Jetzo fällt mir ein dergleichen übel applicirter Ausdruck in dero sonst durchaus schoenen Passion ein, wo der Poete gleich nach dem Tode des Erloesers einen Chor setzet mit folgenden Worten: Glück zu Erlöser, du hast es vollbracht etc. Hier fällt die Critique absolut auf den Poeten & konnte der Compositeur bei solchen Worten ohnmöglich anders als lustig & freudig denken. Sollten aber unsere Herren Poeten künftig mit einem himmlischen Feuer begabt werden als wie die alten Propheten, so würde ich es vor eine Blasphemie halten dawider was einzuwenden. Wegen der Opernmäßigen Galanterien als den lebhaftesten Teil auch in Kirchen musiquen bin völlig dero Meinung.

Endlich empfehle mich dero Liebe & Freundschaft & verbleibe mit beständigster Hochachtung

Ew. Hochedelgeboren
ergebenster Diener
Berlin den 20. Juny 1747. C. H. Graun.

5. Hochedelgeborener hochgeehrtester Herr Capell Meister!

Es ist garnicht meine Meinung gewesen von der franzoeschen Music überhaupt übel zu urteilen, denn es ein strafbarer Eigensinn wäre, das Gute an andern Nationen nicht erkennen zu wollen, sondern ich habe nur sagen wollen, daß ich die franzoesche Recitativ-Art nicht vor natürlich hielte, dahero ich geschrieben, daß ich noch kein vernünftiges gesehen hätte, weil selbige nebst ihren zur Unzeit angebrachten Ariösen Gesängen auch gar zu sehr & öfters wieder die musikalische Rhetoric gesetzt wären. Die Opern von Rameau sind Beweises genug. Daß ich Ew. Hochwohlgeboren meinen kleinen Eigensinn wegen einiger von Ihnen angebrachten und mir kühn scheinenden Sätzen zu erkennen gegeben, ist garnicht aus Mangel einer Hochachtung vor dero Verdienst, sondern nur auf eine freundschaftliche Art & ein bißgen aus Liebe mit Ihnen zu zanken, überdies bin auch versichert, daß Sie keinen Gefallen an Köhler-Glauben haben. Ich vermute von Ihrem guten Herzen deswegen gar keine Empfindlichkeit. Sollte aber ja deswegen etwas passirt sein, so unterwerfe mich einer musicalischen Strafe & werde deswegen Ihre Feder küssen. Mein Ihnen ergebenes freundschaftliches Herz verspricht künftig mehr Behutsamkeit. Herr Quantz hat mir Gegenwärtiges übersendet. Ich glaube Ew. Hochedelgeboren hätten an 2 Zeilen zur Genüge gehabt. Wenn die öffentlichen & empfindlichen musicalischen Zänkereien des H Finazzi & Herrn C. M. Scheibens nach Möglichkeit unterdrückt würden, würde meines Erachtens die Music nichts darunter leiden.

Wie ich aus Ew. Hochedelgeboren Schreiben vermute, daß dieselben den Regginello selbst nicht gehoert haben, so nehme mir die Freiheit meine ohnmaasgebliche Meinung vom selbigen zu sagen. Ich glaube, daß wenn derselbe eine gute Stimme hätte, er vor den allerbesten Sänger jetziger Zeit passiren könnte, denn er hat von der Harmonie mehr Wissenschaft als alle, die ich kenne & gekannt habe & wenn er, wie er selbst gestund, eine bessere Stimme hätte, würde er weniger extravagieren. Ich habe mit ihm auf meiner Stube ein Duetto gesungen, wobei er so viel Invention jugement gezeiget, daß ich darüber charmirt worden. Seine Stimme & seine Figur haben allhier alles niedergeschlagen, was man nur Wahres und Gutes von ihm sagte. Man hält sich in der Welt mehrenteils mehr an die Schale als an den Kern.

Sie haben, mein Wertester mir geschrieben, daß in Hanover ein Capell- oder Concertmeister Dienst offen sei, ich habe aber keinen ausfindig machen können, welchen mit gutem Recht denenselben anpreisen könnte und jemand aus unsern Diensten vorzuschlagen rischirte ich Ungnade. Es hat sich aber gegenwärtiger Über-

bringer namens Filippo Pio sich bei mir gemeldet und da er erfahren, daß Ew. Hochedelgeboren dieser Bedienung wegen an mich geschrieben so hat er mich ersucht ihn bei denenselben bestens zu recommendieren. Derselbe hat sich mehrenteils seit 14 Jahren außer seinem Vaterlande aufgehalten ist also fast mehr ein Teutscher als ein Italiener. Unser Benda welcher ihn öfter gehört spricht sehr gut von ihm. Er soll ganz vernünftig und gustös spielen, er soll sich auch getrauen ein Concert zu machen, übrigens von gutem Charakter sein. Ich habe ihn nicht gehört. Sie werden also, mein Wertester, nachdem Sie ihn selbst gehört haben, wissen, ob er dazu tüchtig sein möchte.

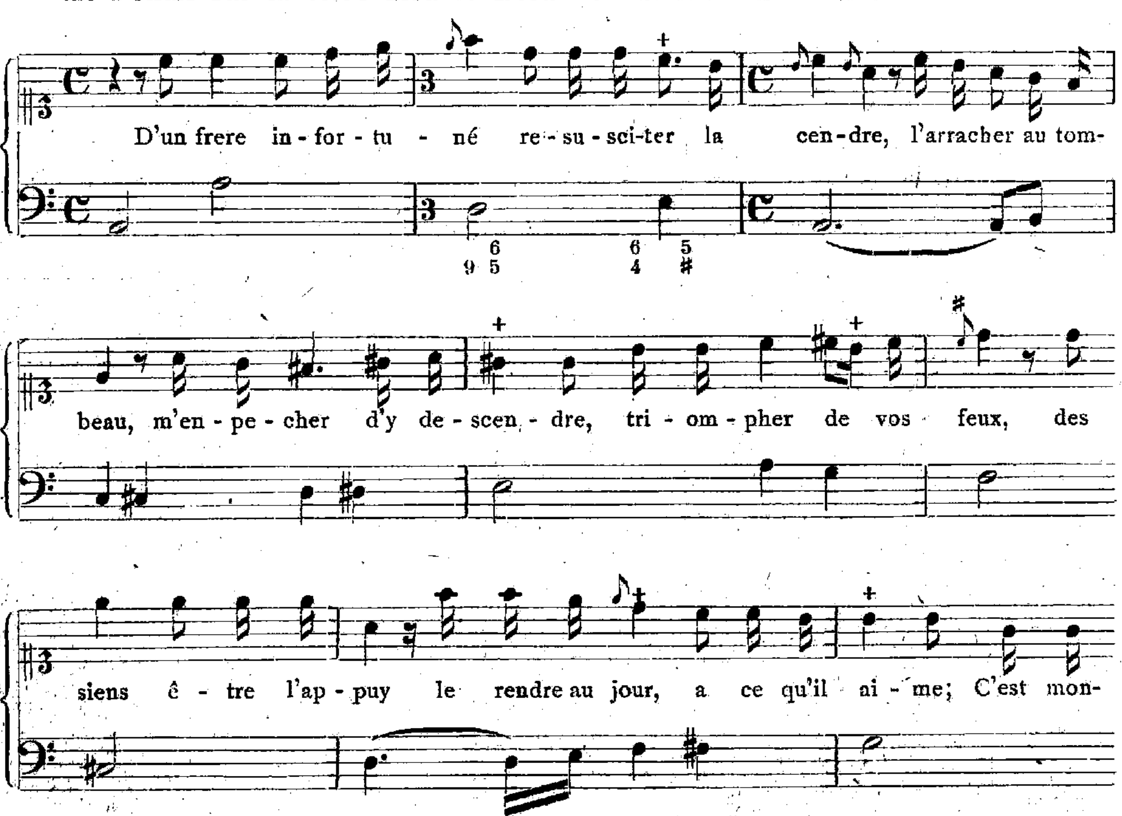
Übrigens empfehle mich nebst ergebenster Empfehlung von meiner Frau und Tochter und verbleibe mit beständiger Hochachtung

Ew. Hochedelgeboren
ergebenster Diener
Berlin den 1. Mai 1751. C. H. Graun.

6. Hochedelgeborner Hochgeehrtester Herr!

Aus Ew. Hochedelgeboren letztern ersehe, daß dieselben von meiner Unzufriedenheit wegen des französchen Recitatifs und sonderlich des Rameaux Beweise fordern. Auf beiliegendem Blatt findet sich No. 1 ein Exempel, worin das zur Unzeit Arienmäßige und die nicht beobachtete Rhetoric sonderlich zu sehen ist. In der Opera Castor et Pollux pag. 61 wo Telaire dem Castor antwortet finden sich bei dem Schlusse ihrer Rede oder Recitatifs folgende Worte mit ihren Noten: No 1.[1]

Et Pollux sur la terre sera le Dieu de l'amitié. D'un frere . . .



[1] Auf dem Blatt steht bei Nr. 1—9 was hier und bei den folgenden Nummern gleich eingefügt sei.



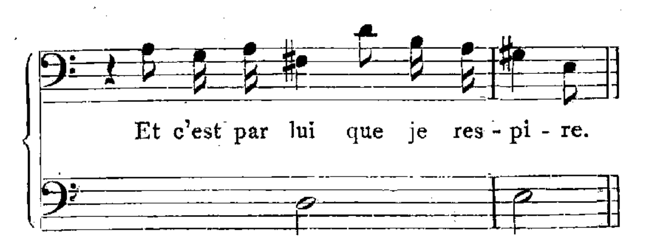
Nach meiner Meinung sollte Telaire den Castor nachdrücklicher zu überreden suchen, etwa auf folgende Art: No 2.



Pollux endiget seine Rede pag. 58 mit folgenden Worten: Et c'est par luy que je respire Punctum und nicht ? Rameau macht folgende Modulation darauf No 3



Warum nicht etwan folgendermaßen?



Pag. 59 ist eben dergleichen No 4



Und dergleichen sind bei ihm in großer Menge zu finden.
Pag. 82 ist ein schön Stückgen Recit. welches aus Curiosité mit aufgeschrieben No 5

En - fans du Ciel, charmes de mon em - pi - re, Plai-

1 Violons.

2 Violons.

tous doux

sirs, vous qui fai - tes les Dieux, triomphez - - - d'un Dieu qui sou - pi - re.

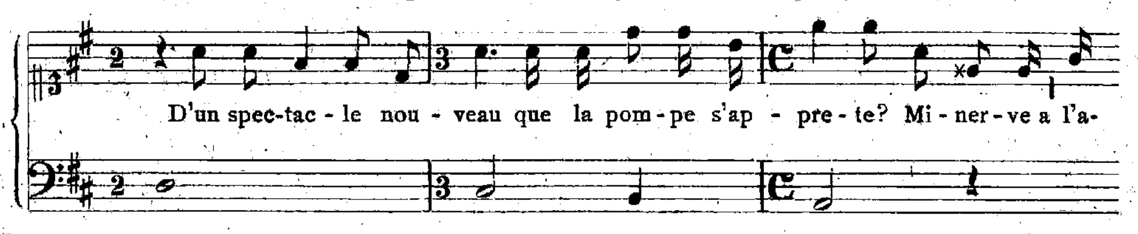
Mon cher! lachen Sie immer ein bißgen heiml. mit! Die Haltung 𝄐 ist sehr wohl angebracht, außer nur daß man vergißt, was die Kinder des Himmels thun sollen. Es ist Schade, daß bei dem Anfange nicht Trompeten und Pauken sind, es würde sonst die Anrede des Jupiters noch einmal so kräftig lassen.

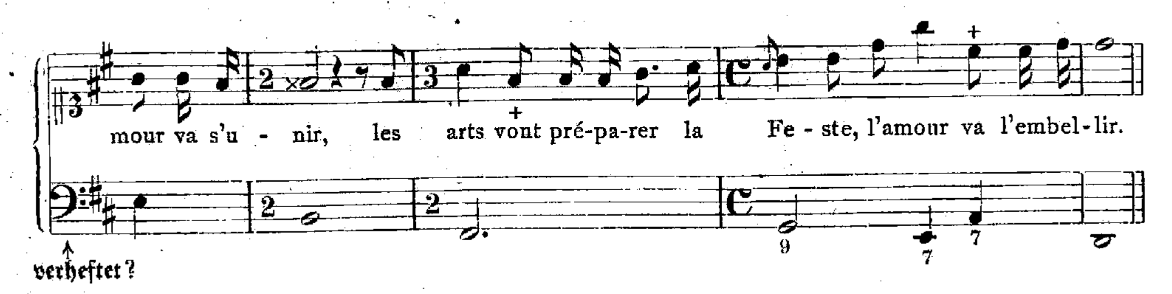
Pag. 148 ist je vo---le und pag. 149 ist Volez . . . im Recit. sehr judiciös exprimirt. No 6



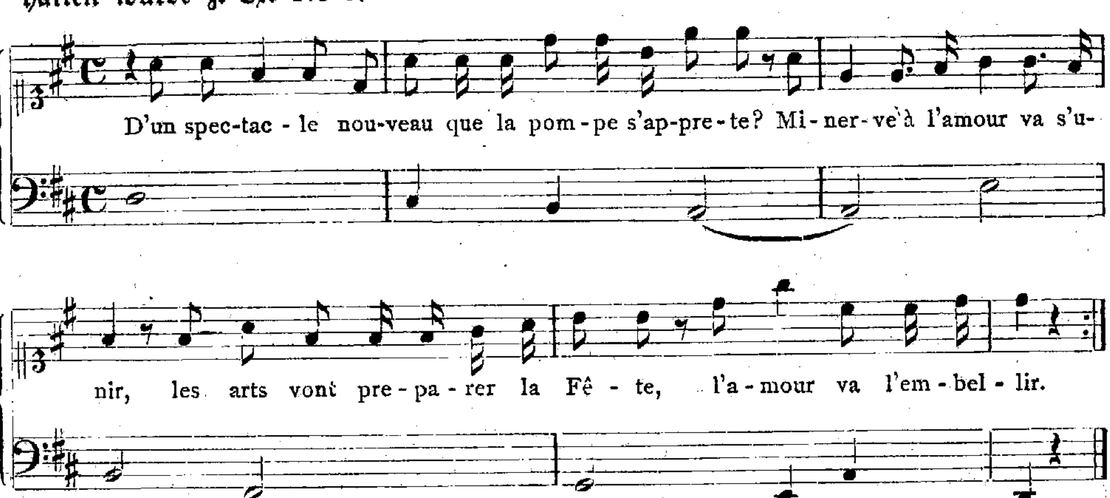
und in der folgenden Zeile

Wenn ich vom Recit gesaget, daß das Ital. vernünftiger sei als das Französ., so spreche von der Schreibe-Art, welcher Sie sich, mein Wertester, ja selbst bedienen, und ohne Ursache kein Arioses Wesen anbringen, (Hier fällt mir ein Recit vom Rameau pag 33 in die Augen, welches folgendermaßen gesetzet: No 7.





Ich sehe nicht, was dabei verloren würde, wenn der egale Tact durchaus behalten würde z. Ex. No 8.

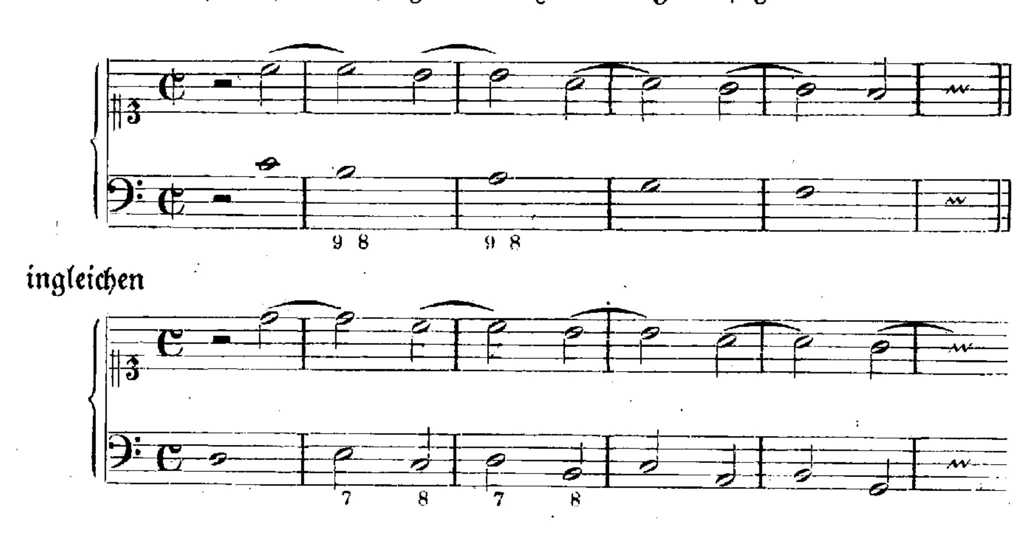


Die Modulation dieses Recitatifs gefällt mir zwar garnicht, doch habe nur dadurch zeigen wollen, daß ich es auf diese Art vor natürlich halte. Denn die Veraenderung der TactArt macht ohne Ursache dem Sänger und Accompagnateurs Schwierigkeiten, ist also nicht natürlich. Und halte ich es vor eine Haupt Regel: Man muß ohne erhebliche Ursache keine unnatürlichen Schwierigkeiten machen. Eine schlechte Execution aber oder eine Calecutische Hahnen Sprache (wie Sie mit allem Recht der affectierten Italiener Recitatif-Singen betiteln) approbire niemals, wie denn auch dieser Calec. Hahnen-Spr. sich itzo kein guter italienischer Sänger mehr bedienet sondern nur die Stümper und Stümperinnen. Mir deucht, das französche Recitatif-Singen komme dem Hunde-Geheul etwas nahe. sub rosa.

Ich hätte gewünscht den Reginello Recitativ singen zu hören. Der Salimbeni und unsere Astrua bellen gewiß nicht wie einige Schöpse von ihrer Nation und wenn sie Accente anbringen, so haben selbige meistenteils ihre Raison, welche leichter zu hören als zu schreiben. Apropos Salimbeni liegt in Wien tödlich krank an der Schwindsucht. Es ist schade um ihn. Noch einmal vom Rameau, welchen die Pariser (Sie mon cher gewiß nicht) le Grand Rameau; l'Honneur de la France nennen. Rameau muß es wohl selbst auch glauben, daß er es sei, denn er hat, wie Hasse erzählt, selbst gesagt, er könnte nichts Schlechtes machen. Worinnen äußert sich denn seine rhetorische, philosophische & mathematische Gelehrsamkeit? in der Melodie oder im Satze. Wegen des Satzes werden sie mon cher gewiß auch viel zu critisiren finden. Ich gestehe, ich habe in der Mathematique wenig oder nichts getan, habe auch in der Jugend keine Gelegenheit gehabt, habe aber auch erfahren, daß die mathematischen Compositeurs der practischen Music wenig Nutzen & Ehre verschafft, — Aus Mitzlers Odem leuchtet die mathematische Composition hervor! — wie ich denn gleichfalls gesehen, daß der große Mathematicus Euler falsche & wieder die wahre practische Harmonie laufende Sätze angegeben hat.

Ich habe selbigen gesprochen & er gesteht, daß er in der practischen Music nichts getan hat, außer daß er in seiner Jugend ein wenig auf der Viola di Gamba gespielet. Der Grand Rameau hat in seiner Traité de l'Origine de l'Harmonie diesen Satz gemacht:

Alle Dissonantzen können sich in eine Consonantz resolviren, sie mag sein welche sie will. Dahero hält er folgende Sätze vor regelmäßig. No 9.



Wenn die Mathematik solche Regeln erlaubt, so halte ich sie in der practischen Music vor verdächtig.

Enfin, mir gefällt die französche Recitatif-Art ganz & gar nicht und wie ich in meinem Leben erfahren habe, so gefällt sie auch in keinem Teile der Welt als nur in Frankreich, sobald aber als selbige über die Gränzen tritt, verursacht sie Ekel.

Weiter im Text. Von dero 3 Exempeln weiß ich wohl, daß sie in der Bezifferung ihre Raison haben (bis auf die allergroeßte Septima, welche wohl mit der bloßen 7 nicht genug ausgedrückt ist, der Strich — macht es zwar wohl dem Accompagnisten etwas leicht aber ein ganz neu „mit sub sub sub semitonis zu inventirendes Klavier & Orgel wird wohl zu dergleichen Sätzen höchst nötig sein, denn auf dem ordinairen ist diese Septima keine Dissonantz mehr). Aber in der Melodie, weil keine Worte dabei sein, finde doch etwas saures & bitteres & sonderlich im Schluß des dritten Exempels. Im ersten Exempel sehe wohl warum mon cher in Dmoll die quintam superfluam genommen haben, sie soll nämlich die allergrößte Septimam praeparieren, aber, aber, aber, ich halte es mit dero gütigen Erlaubnis vor eine raisonable Grübelei, welche Sie im Spaß & vielleicht einigen darinnen wenig erfahrenen aufzuraten gegeben.

Ich glaube nicht, daß Ew. Hochedelgeboren mich meinen, wenn sie sagen, „daß viele verwöhnet werden können, daß sie mit der Zeit kein scharfes Gewürz mehr lieben mögen".

Indem ich zuweilen auch einige Körner mit unterstreue, wo ich glaube, daß es die Worte verlangen & guten Effect tun möchte & dem Sänger leichter werde. Und halte ich es gar nicht schwer, daß wenn man jemand 3 oder 4 Töne auf dem Claviere zugleich lässet anschlagen, es mögen sein, welche es wollen, daß selbige nicht solten satzmäßig excusirt & eine Melodie ob zwar bitter & sauer darüber gefunden werden können. Wie denn viele Sätze in der Composition regelmäßig können excusiert werden, deswegen aber doch nicht schön sind.

Ich meines Orts halte allzu scharfes Gewürz weder vor Gesunde noch vor Kranke dienlich. Dem Gesunden widerraten es alle Medici, dem Kranken werden sie auch, wenn er ja Appetit dazu haben sollte, es nicht anraten, zu gebrauchen.

Aus diesem unserm Zwist zu kommen, so sehe ich Ew. Hochedelgeboren lieben mehr scharfes musicalisches Gewürz als ich, wollen uns also unseren Geschmack nicht nehmen lassen & dabei soll es künftig bleiben. Die Liebe wird wohl eine andere Gelegenheit zu zanken finden. Alleweile vernehme, daß Salimbeni nach 14tägigem Lager in Alvernico (welches wie mich deucht in Cärnthen liegt) auf der Reise nach Milano gestorben, baciando sempre il Crocefisso in Campagnia d'un Capucino e d'un Jesuita. Es ist schade, die singende Welt verlieret viel an ihm.

Anbei folget der von Ihnen zweimal verlangte Chor, ich gebe ihn garnicht vor das aus, was man Ew. Hochedelgeboren etwan davon mag gesagt haben, denn es ist eine leichte ins Tutti gebrachte Melodie, welche von scharfem Gewürze leer & einem Getränke gleich, welches die Natur allen Menschen umsonst & ohne Eckel geschenkt hat, ingleichen sind hierbei ein paar leichte Arien aus Armida. Den Herrn Criticum an der Spree, welcher bei dem Graf Rothenburg Secretair ist, habe garnicht die Ehre zu kennen, sonst würde dero Commission ausgerichtet haben.

Herr Quantz macht seine ergebenste Empfehlung und bittet, wenn etwan ein gewisser Herr von Moltenit sich bei Ihnen melden möchte, selbigen zu erinnern, daß er von seinem Befinden ihm doch möchte einige Nachricht geben, weil man seit seiner Abreise nichts von ihm gehöret und also dieserwegen in Sorge ist, zumal da um die Zeit seiner Abreise das große Wasser gewesen ist.

Ew. Hochedelgeboren haben die Gütigkeit und beehren mich ganz frei mit der gedachten BluhmenCommission, keine Bequemlichkeit soll mich davon abhalten. Der plönische Concert-M. Pio kann Ew. Hochedelgeboren Gütigkeit nicht genug erheben, wie er denn auch seine Glückseligkeit lediglich Ihnen zu danken hat.

Er soll bei seiner Herrschaft ganz gut angeschrieben stehen, Wertester Freund, nehmen Sie mein vieles Geschmiere nicht übel auf, ob Sie gleich dadurch eine viertel oder halbe Stunde verlieren, künftig hoffe mich, wenn Sie es verlangen, mich zu bessern. Meine Frau & meine Caroline ingleichen mein Bruder empfehlen sich Ihnen ergebenst. Ich aber kann nicht anders als mit der alten, wahren & größten Hochachtung ersterben

Ew. Hochedelgeboren
aufrichtigster Diener & treuer Freund
C. H. Graun.

Berlin, den 9. Novemb. 1751.

7. Hochedelgeborener
insonders hochzuehrender Herr & liebwertester Freund!

Wir wollen uns vergleichen. Ew. Hochedelgeboren suchen zu behaupten, der Welschen ihr Recitatif sei vernünftiger als der Franzosen ihres. Ich sage, sie taugen alle beide nichts, insofern wir ihnen eine Ähnlichkeit mit der Sprache beilegen, will aber doch, wenn Sie darauf dringen, Ihnen Ihren ersten Satz, mit Vorbehaltung einer Bedenkzeit wegen des andern, friedliebend einräumen, auch das Mandat mit unterschreiben, daß künftig alle Völker nach dem italiänischen Leisten recitieren sollen. Was aber die Rhetoric betrifft, welche Sie den französischen Componisten fast ganz absprechen wollen, //38// dagegen habe noch ein Wort einzuwenden, nachdem ich vorausgesetzet, daß diese in Klangdehnungen, Ariosen, gezogenen Vorhaltungen (die einige Sängerinnen in Paris durch die unharmonischen Grade zu schleppen wissen) & Trillern jenen ganz entgegen, melodische Schönheiten anzubringen vermeinen, & auch wegen der daran gewöhnten Zuhörer, dazu verpflichtet sind.

Als Ew. Hochedelgeboren die mir mitgeteilte Music zusammengesuchet, sind Sie über die unrechten Fächer gekommen, denn die meisten Exempel zeugen von einer nicht geringen Einsicht in die Redner-Kunst. Sie sind zu untersuchen.

Daß der herrschende Affect bei Nr. 1 heroisch sei, solches erhellet aus den Worten, digne de Jupiter même. Diesen Affect hat der Componist nicht allein

errichet, sondern auch die Nebenobjecte im vorbeigehen berühret. Infortuné zärtlich; resusciter ein rollender Triller; l'arracher au tombeau, prächtig; m'empecher eine Aufhaltung, triompher trotzig; ohne Vorschlag, welches von de mit einem obgedachten Triller unterstützet wird, appuy, männlicher Fall; â ce, qu'il aime, zärtlich, même erhaben; digne, eine Dehnung. Folgendes könnte verworfen werden: daß nach descendre das Comma wie nach aime das Semicolon hintangesetzt und bei Jupiter die mittelste Sylbe lang angebracht ist. Bald bekomme ich Lust auch den Baß durchzugehen, da sich denn zeigen würde, daß er ohne matt zu werden, nicht anders hat sein können, als er ist.

Wie verhält sich bei No 2 unser Italiäner? Die Harmonie ist bis zur Hälfte traurig, bitter, sauer, & die Nebenobjekte sind ungeachtet ihrer Verschiedenheit auf einerlei Art vorgetragen & ermüden also das Ohr. Ich weiß also wohl, daß es sonst ein Schlendrian ist bei solchen Vorträgen, wo der Poet seine Paragraphen nach und nach in mehreres Feuer setzet, auch die Musik stufenweise zu erhöhen, doch eben nicht auf eine gleichförmige Art, welche mit aller ihrer Ordnung trucken ist & bleibet. Im 2ten Tacte ist eine Pause, wodurch der Wortverstand unterbrochen wird, im 7ten Tacte sind aus rendre au jour vier Sylben gemacht, deren doch nur drei vorhanden, und die letzte Note in diesem Tact ist wieder das Gewicht, welches nur beim ersten & dritten Viertel statt findet, même stehet viel zu niedrig.

No 3 Que je respire ist hier kein Ausdruck einer Frage. Die Franzosen fragen großen Teils anders als die Welschen. Respire & dessen Dehnung ist hier die Absicht. Das que des veraenderten Exempels in der Höhe sollte gar keinen Nachdruck haben, zumal da es nicht Keh sondern Kö, ganz kurz, wie alle übrigen e, ohne Accent, am Ende, ausgesprochen wird.

No 4 wird wieder für keine Frage ausgegeben. Die Majestät hat dies Arioso nebst der Dehnung verursacht.

No. 5. Die kleinen Nachahmungen gefallen mir nicht übel. Ciel & Dieux beziehen sich abermals auf die Dehnung; ohne Ruhezeichen würde dies letzte Wort zu kurz gewesen sein, welches aber durch eine Tripel besser hätte verlängert werden können.

Triompher, voler, chanter, rire, gloire, victoire & noch etliche wenige namhafte Wörter, müssen im Recitatif ohngefähr, wie hier, angebracht werden, wenn der Zuhörer nicht murren soll. In Arien greifen sie weiter um sich. Ra---ge aber ward in meinem Polyphème als unprivilegieret verworfen.

No 7. Das Inhalten bei nouveau ist ohne Not, hingegen hätte nach apprête eine Pause sein sollen.

No 8. Minerve à l'amour va s'unir hätte mit Achteln & Sechzehnteln mehr Gleichheit mit den übrigen Klängen gehabt, welches mir auch bei preparer la fête in die Augen fällt, da ich mich nicht entsinne vier Sechzehntel nach der Reihe in einem Welschen Recitatif gefunden zu haben.

No 9. Die Auflösungen der Nonen sind hier nichts anderes als verzögerte Octaven, wozu annoch in Alt offenbare Quinten kommen, wenn nicht zu h & g Sexten genommen werden. Die Septimen & Octaven sind, wegen des kleinen Intervalls zwischen ihnen nicht besser, obgleich die Alten und mit ihnen Corelli sogar in seinen Soli sich derselben bedient haben.

Die Tactveränderungen machen dem Franzosen gar keine Schwierigkeit. Es lauft alles nacheinander fort wie Champagnewein. Auch mein nicht hexenmäßiges Orchester schnitte dabei keine Gesichter, als ich vor einigen Jahren eine Passion nach selbiger Schreibe-Art verfertigte. Gedachte Veränderungen sind dort zwar willkürlich, oft aber auch nötig wegen des Zusammenhanges der Redensarten als: d'un frère resusciter la cendre les arts vont preparer la fête; wozwischen keine Pausen eingeschaltet werden können. Diese Notwendigkeit, oder wenigstens ein Mittel die Worte ohne geflickte Verlängerung gewisser Noten mehr fließend zu machen

äußert sich auch nicht selten in den Versen von allerhand Sprachen besonders aber in der Prosa: z. E. in meiner Passion No 10.



Wenn ich meine Recitative insgemein nach dem welschen Fuße abfasse und zugleich (auf seine Gesundheit) alle dessen Schwachheiten mitbegehe, so geschieht es um mit dem Strome zu schwimmen & mich keines ketzerischen Eigensinnes beschuldigen zu lassen. Ich habe aber auch ganze Jahrgänge von Kirchenmusic gemacht, wo ich bei allen dienlichen Abschnitten, Ariosen mit Ueberlegung und Wirkung vermischet.

Ob die französischen Recitative in keinem Weltteile gefallen, das weiß ich nicht, weil die Geschichtsbücher nichts davon melden. Vielleicht gehet es den Italiänischen, da wir alle beide nicht dort gewesen sind, ebenso, ob man sie gleich etwa hier & da, wie in Holland und England die Sectirer dulden möchte. Warum sind die Welschen Cantaten aus der Mode gekommen und einzelne Arien an ihre Stelle getreten? Sind es nicht scheinbar die Recitative? Zum wenigsten habe ich Deutsche, Englaender, Russen, Palacken pp auch ein Par Juden gekannt, die mir ganze Auftritte aus dem Atys, Bellerophon etc. auswendig vorgesungen. Das macht, sie haben ihnen gefallen. Hingegen ist mir kein einziger Mensch vorgekommen, der von den Welschen mehr gesaget als: Sie wären schön, exellent, unvergleichlich, aber ich habe nichts davon behalten können. Man denke doch, von einer Musik, die leibhaftig, wie gesprochen ist!

Endlich habe mit Ew. Hochedelgeboren noch eine Lanze zu brechen wegen meiner vorgegebenen Grübeleien, welchen wir den Puls befühlen wollen, ob sie es auch sind. Die erste Erfindung, da ich die Ziffern der Klänge, die im Fortwälzen sich zwar ändern im Grunde aber mit der ersten einerlei bleiben, durch Striche —/— zusammenhange, hat, nach Ihrem eigenen Geständnis für den Generalbassisten ihren Nutzen, welcher aber auch darin besteht, daß die Bäuche oder Rücken der Ziffern nicht mit ♭ ♯ ♮ überpacket und daher unleserlich werden. Mich wundert, daß Sie die einzige größte Septime in diesem Stücke erblos machen, da sie doch mit ihren übrigen größten Geschwistern nicht um ein Haarbreit wenigers Recht hat. Daß sie, wenn sie in der gegenwärtigen Gesang Art, c, ohne Anhang erscheinet, also |7' gezeichnet werden müsse, das werden Sie doch meiner Einsicht zutrauen, wie ich denn bei allemdem, was hierbei noch zu sagen wäre, mich einer genauesten Ordnung bewußt bin, die Ihrer bessern Betrachtung nicht unwürdig ist. Sie melden: Ihr Clavier habe kein Aß, folglich sei meine größte Septime keine Dissonanz mehr. Wie aber, wenn ich sagte, Ihrem Claviere fehle das b, aß hingegen sei da? Gnug: alle Tasten haben zwei Gesichter, ein höheres & ein niedrigers. Ich will nur des einzigen gedenken, welches, ich weiß nicht warum,

fast allein, schon von langem her, beinahe die Calcanten kennen, daß es nämlich so: dis—×, eine große Terzie, und dis—g eine kleinste Quarte, sei. Da nun aus dieser Taste in beiden Fällen, bei der itzigen Temperatur, eine gesunde Harmonie entstehet, so sehe ich nicht, warum man die übrigen zu Invaliden machen will.

Von meinen drei in der Harmonie etwas ausschweifenden Exempeln geben Ew. Hochedelgeboren dieser die volle & der Melodie die halbe Lage, da sie, als bitter & sauer, über Bord geworfen werden. (: Wenn es doch nur der Schwanz des dritten allein gewesen wäre!) Jedoch, wollte man an die Melodie eine dünne Baßbrühe machen & anstatt meines Pfeffers von Ew. Hochedelgeboren Canel[1] oder andern dergleichen Gewürz hineinstreuen, so würde sie nicht übel schmecken, es möchten Worte dabei sein oder nicht. Es hat aber hier so sein sollen. Sonst habe noch nicht erlebet, daß jemand bei Anhörung dergleichen Sätze gestorben ist, wohl aber, daß die Franzosen sie beklatschet und der Herr Capellmeister Scheibe sich nicht wenig daran ergetzet hat, laut der Vorrede seines Tractates von Intervallen. Ich habe mich nun von so vielen Jahren her ganz marode melodirt &
abgeschrieben
etliche tausende mal selbst copirt wie andere mit mir, mithin also draus geschlossen: Ist in der Melodie nichts Neues mehr zu finden, so muß man es in der Harmonie suchen. Ja, heißt es: man soll aber nicht zu weit gehen; bis in den untersten Grund, antworte ich drauf, wenn man den Namen eines fleißigen Meisters verdienen will. Solches habe zu bewerkstelligen getrachtet, als ich die Hand an mein Intervallensystem gelegt und mir daher keinen Vorwurf wegen unnützer Klauberei zu machen, sondern vielmehr, wenigstens von der Nachwelt, ein Gratias vermute. Ob nun zwar alles in der Welt, wäre es auch eine Salvia venia seinen bestimmten Nutzen hat, so zuckt doch Herr Sorge, in seinem Vorgemache pg 395, die Achseln bei Anwendung der größten Septime, und andere, die nichts als höckerigte Melodien dazu zu schnitzeln vermocht haben, halten sie auch nur für halb ehrlich. Bin ich also nicht schuldig gewesen, meine Geburten zu verteidigen und ihren Gebrauch zu zeigen?

Übrigens bin ich nach wie vorhin Ew. Hochedelgeboren Meinung: Man solle mit solchen Sätzen fein sachte, wie mit der Jungfer Braut umgehen oder wie mit Ihrem angenehmen Corolinchen, welcher ich die schöne Hand küsse! Das übrige mit der nächsten Post und zwar recht viel. Ich danke verbindlichst für die mir gesendeten Arien aus der Armide. Sie zeugen von Ew. Hochedelgeboren Stärke in der Italienischen Music, worin Sie deren größten Meistern selbst zum Muster dienen können. An den mir überaus lieben Herrn Quantz hat der Junker von Moldenit selbst geschrieben. Die Blumen-Commission verspare bis gegen den Frühling, bitte aber dem jungen Herrn Doktor Roloff wissend zu machen, daß ich dessen Beiträge vermisse. Das beste zuletzt. An dero Frau Liebste, meine geehrteste Gönnerin, und an dero Herrn Bruder, den großen Virtuosen, mein allerbestes Compliment[2].

Hamburg den 15 X^ber 1751.
(= Dezember)

---

[1] Original hat durchgestrichen Muscatenblumen und drübergeschrieben Canel.

[2] Dieser Brief trägt im Original keine Unterschrift, wird aber in der Kopie mit Recht als Telemanns Brief an Graun bezeichnet. Anderweitige Vergleichung der Schrift beweist das. Ihm ist ein beiderseitig beschriebenes Notenblatt in Folio mit neun Beispielen beigegeben; das zehnte steht auf Telemanns letzter Briefbogenseite. Das Notenblatt stammt bestimmt von Grauns Hand. Die Noten von Nr. 10 sind ganz anders und verraten deutlich Telemanns Hand.

8. Hochedelgeborener hochgeehrtester Herr,
liebenswuerdigster Freund!

Unser Friede komt mir vor wie der ewige Friede der meisten Potentaten, welcher manchmal in kurzer Zeit gebrochen wird. Unterdessen wollen wir die völlige Decision unseres Recit. Streites aussetzen, bis wir beide Nachricht bekommen, ob vielleicht in der Türkei eine bessere Recitatif Art gebraucht wird als die französche & italienische alsdann werden wir nach den türkischen Leisten recitiren.

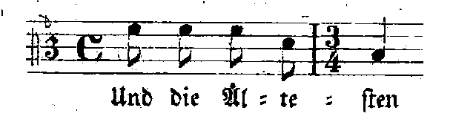
Daß ich in denen Ew. Hochedelgeboren überschickten Remarquen über die unrechten Fächer gekommen, kann noch nicht finden und sollte fast glauben, Ew. Hochedelgeboren haben die große Einsicht in die Rednerkunst unsers bekannten Recitatif-Compositeurs aus Spaß oder aus einer kleinen Malice zu erheben gesuchet, denn Sie wollen mir aus einer kleinen Leichtfertigkeit glauben machen, daß bei Infortuné der Ausdruck zaertlich sei. Ich glaube aber, daß wenn es auch bien heureux wäre, der Ausdruck auch ganz wohl stehen könnte, denn sonst würde folgen, daß man die Modos minores zu heroischen Ausdrücken garnicht brauchen könnte, welches die Erfahrung und dero eigene Exempel wiederlegen.

Durch einen rollenden Triller die Resuscitation zu exprimieren ist mir ganz was Unbekanntes, weil man nur von einer einzigen Auferweckung (Lazarum und weniger andern will nicht erwehnen), wo alle Umstände genau beschrieben sind, was weiß, davon aber die Schrift nichts gedenket, daß dabei was wäre gerollet worden. Die Expression bei l'arracher au tombeau halten Sie vor prächtig. Auf diese Art kann der Gesang über die Worte aus dem Liede Christus, der uns selig macht d e r w a r d f ü r u n s i n d e r N a c h t auch vor prächtig passiren. Ueberdies glaube, daß wenn die Worte etwan hießen: mettre dans le tombeau die Modulation denen Worten ähnlicher sein würde, als sie der Compositeur gemacht. Bei m'empecher muß die letzte Silbe freilich absolut eine Aufhaltung haben, weil es der Infinitivus. Aber ein Wort, welches den Gegensatz von empecher hätte, müßte eben eine solche Aufhaltung haben. Bei d'y descendre halte beide Modulationes sowohl des Soprans als des Basses dem Sinne der Worte contrair, weil sie mehr auf- als heruntersteigen. Den Trotz in der Modulation bei triompher kann ich nicht finden. Bei einer Bitte käme sie mir noch füglicher vor. Die erste Silbe von de vos feux halte zu lang extendirt & vos zu kurz, da doch de ◡ & vos – ist.

Bei Appuy ließe den männlichen Fall passiren mit der Condition, daß eine Weibliche auch dabei nichts verlöre. Zu einem solchen Fall gehören französche Ohren, welchen der Quinten-Fall in einer einzeln Melodie (wie in diesem Exempel) gefället. In dero Arbeit finde diese Recitatif-Modulation nicht, ist also ein Zeichen, daß sie Ihnen selbst nicht sonderlich gefällt. Das zärtliche bei a ce qu'il aime kann nicht finden, denn bei dem Contrario a ce qu'il hait könnte die Modulation eben auch mit Recht passiren. Bei der vermeinten Erhabenheit des Wortes même stelle ich mir in Gedanken ein klägliches franzoesches Heulen vor, weil in einem hohen Tone zwei Silben ausgesprochen werden müssen, welches dem habilsten Sänger sauer wird. Die Dehnung bei digne kommt mir mal a propos vor, weil man nicht spricht di-gne sondern digne ganz kurz zusammen gezogen, zumal da in der Modulation nichts recitatif-Schönes vorhanden ist. Daß mein Wertester die Nachlässigkeit in der Expression des Commatis nach descendre und nach aime des Semicolons wie auch die langgemachte Silbe in der Mitte des Wortes Jupiter nicht passiren lassen, zeiget, daß die l'honneur de la France Ihrer Critique nicht ganz und gar echappiren kann. Mon cher! Mich deucht hierinnen sind sie ein bißchen zu partialisch vor die Nation, sonst würden sie dergleichen Hauptfehler wieder die Rhetoric nicht so leicht passieren lassen. Zumal, da alle Blätter von Rameau davon voll sind.

Sie fragen, mon cher!, wie verhält sich bei No 2 unser Italiener? Ich als ein Teutzscher wie Sie suche das vornehmste in der ganzen Rede zu exprimiren, welches ich dem Vortrage, wo der Poet seine Paragraphos nach & nach in mehreres Feuer setzet, finde; die einzelnen Wort-Expressiones aber, wenn sie nicht natürlich fallen, ganz & gar verlasse, //40// um nicht ins Lächerliche zu fallen, verbleibe also bei dem mir vor vernünftig vorkommenden Schlentrian, wie sie ihn zu nennen belieben. Denn in der stufenweise angebrachten Erhöhung der Music finde eine wahrhafte Nachahmung des Redners, welcher seine Stimme dabei erheben wird und muß. Durch die Pause im 2. Takt kann der Wort-Verstand nicht unterbrochen werden, denn ein mittelmäßiger Recitativ-Sänger weiß, daß er sich in diesem Stylo an den Tact nicht binden darf, überdies ist die Pause auch öfters nur ein Hülfs-Mittel, um der Scansion ihr gehöriges Gewicht zu geben, zumal da der Baß seine Chorde nicht veraendert. Daß im 7ten Tacte vier Sylben gemacht, glaube ich, erforderte die französche Aussprache, denn der Franzose, wie mich deucht, sagt nicht rendre sondern render, da nun auf das r der Diphtongus an folget, so kam mir die Verschluckung einer Sylbe nicht gut vor, und dazu haben mich, wenn ich ja hierinnen gefehlet, die Italiener verführet, als welche meistens alle Sylben aussprechen, ob sie gleich der Poet in der Scansion verschluckt haben will. Ich erinnere mich auch daß es die französchen Commedianten tun, welche ihre Poesie so recitiren, als wenn es Prosa wäre und die Anzahl der Sylben nicht so genau in Acht nehmen. Unterdessen gebe nach, wenn ich hierin sollte gefehlet haben. Doch glaube auch, je weniger Licentiae poeticae sind, je reiner ist die Poesie.

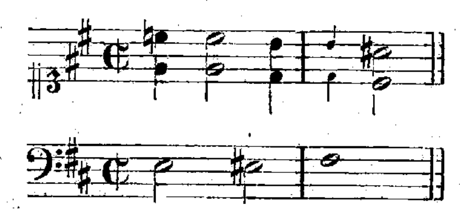
Die letzte Note dieses Tacts hat nach meiner Empfindung Gewicht genug, weil es ein Viertel ist. Hingegen braucht die letzte Sylbe in dem Exempel:



nach meiner sächsischen Aussprache kein Gewicht. Daß ich même niedrig gestellet, war die Ursache: Ich glaubte, daß die Emphasis in dieser Zeile auf montrer müsse gesetzt werden, und dieses werde bei allen dergleichen Gelegenheiten glauben.

Ich will vor itzo unsern freundschaftlichen Zwist endigen, weil der Brief seine Figur verlieren möchte, doch aber kann nicht unberühret lassen, daß ich mit dero Satze „In der Melodie ist nichts Neues mehr zu finden" nicht zufrieden bin. Bei denen meisten französchen Compositeurs glaube ich wohl, daß selbige erschöpfet sei, aber nicht bei einem Telemann, wenn er nur nicht durch allzuvieles Schreiben sich selbst einen Eckel verursachen wollte!

Und in der Harmonie neue Toene suchen, kommt mir eben so vor als in einer Sprache neue Buchstaben. Unsere itzigen Sprachlehrer schaffen lieber etliche ab. Folgende Töne halte ich nicht vor neu, denn ich habe sie selbst mannichmal gebraucht:



Und wenn man mit solchen Sätzen fein sachte wie mit der Jungfer Braut vorgehet, so machen wir alle beide bald Friede. Von einem jungen Herrn Doktor Roloff habe zur Zeit nichts erfahren können. Einer von denen geistlichen Herren sagte, er würde sich wohl in Frankfurt an der Oder aufhalten. Ich werde mich dieserhalb weiter bemühen. A Dio liebenswürdigster Freund. Wenn es möglich wäre, daß meine Hochachtung vor Sie wachsen könnte, so glaubte unser Zank con-

tribuirt auch dazu, denn auf solche freundschaftliche Art zu zanken, macht mir Vergnügen. Leben Sie wohl und glauben, daß ich nebst ergebenster Empfehlung von Frau & Tochter & Bruder bis an mein Ende bleiben werde

dero
aufrichtigster ergebenster
C. H. Graun.

Berlin, den 14. Jan. 1752.

9. Hochedelgeborner hochzuehrender Herr,
wertester Freund!

Dero mir etwas bedenklich geschienene Lobsprüche sind eines Teils Schuld an Verzögerung meiner Antwort, sonderlich der Schluß: Ich will untersuchen, ob es alles mein Ernst gewesen //40b// sei.

Der liebe etwas satyrische Telemann hat mir schon einen solchen Spaß gespielet, als er des Rameaux Partie der Recitative wegen teils nahm teils nicht nahm. Ich habe dero Schreiben mehr als 20mal durchgekauet, um das bittere & sueße auszukosten habe es aber noch nicht gefunden außer den süßen Namen, womit Sie mich Ihren lieben Freund nennen. Anderntteils hat eine kleine Arbeit vor unsere Prinzeß Amalia mich von meiner Schuldigkeit abgehalten.

Dero Passions-Oratorium ist hier mit großer Approbation aufgeführet worden. Unsere Petrikirche ist niemals so voll gewesen. Die Instrumental-Music wurd gut executirt, aber die Sänger in allen sächsischen & thüringischen Städtgen würden es besser gemacht haben, unterdessen haben sie doch durch vieles probiren die Noten herausgebracht, also daß man des Autoris Meinung ziemlich verstehen konnte.

Ich habe die Partitur. Aus derselben ersehe die Modesten zur Kirche und zum Worten geschicklichsten Chöre, die gefälligsten Arien, worunter diese Wo bist du kleiner Raum der Erde? von meinem Bruder und mir öfters mit Rührung gesungen werden. Genug dies ist von allem Schönen nur etwas weniges gemeldet, aber doch mein ganzer Ernst. Mein Wertester, Sie wollen gerne etwas zu zanken haben! Hier ist etwas sehr Erhebliches. Sie machen bei den Worten „Hauche doch einmal die matt gequälte Seele von dir" die Sylbe von lang und dir kurz. Nach meiner Aussprache — Ich kann mich irren — ist das letzte einsylbige Wort allezeit lang e. g. — Er kam wieder zu sich. Er nahm es wieder zu sich. Er sprach zu mir. Er gab es von sich. Er schickte zu mir. Er lief mir nach etc.

Der sogenannte vollkommene CapellM. Matheson ist auch dero Meinung. pag 177. Er hat daselbst unterschiedliche Exempel und deren Verbesserung hingesetzet, aber mir wollen die wenigsten schmecken. e. g. Sie machten vier Theil, einem jeglichen pp. Unter Vier Theil und Viertheil ist ein Unterschied. Bei Matheson aber machen die Noten ein Viertheil.



Sonderlich bei den Worten: | Dieweil das Grab nahe war: | ist die Verbesserung gantz ausnehmend schön



Das war recht gezancket!

Aber wird die Music bei dergleichen Wort-Klaubereien wohl viel gewinnen. Ich habe letztens Mathesonische auch Mitzlerische Oden gesehen. Welche Vollkommenheiten! -Sprechen und Thun ist zweierlei. Aber beständig einerlei ist meine Hochachtung, welche ich zeitlebens vor einem Telemann gehabt, und biß ans Ende behalten und bleiben werde

Ew. Hochedelgeboren
ergebenster Diener
Berlin. den 15. Mai 1756. C. H. Graun.

Mein Bruder, welcher seit 3 Monathen an einem Fußschaden lieget, empfiehlet sich ergebenst und wird seine Schuldigkeit nach baldiger Besserung erfüllen.

Diesen Dorpater Briefen Grauns seien noch drei angefügt, auf die mich Herr Stadtbibliotheksdirektor Suchier in Erfurt freundlichst aufmerksam machte. Die beiden ersten finden sich handschriftlich im Comercium Epistolicum Friederici Armandi ab Uffenbach Cod. M. S. Uffenb. 20 II. der Universitätsbibliothek Göttingen, der dritte in der Varnhagen von Ense-Briefsammlung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin. Beide Bibliotheken haben mich durch die Genehmigung der Veröffentlichung zu Dank verpflichtet. Die beiden ersten Briefe sind an den vielseitigen Göttinger Gelehrten F. A. v. Uffenbach (vgl. A. D. B. 39, 132), der dritte an Gleim gerichtet.

1. Hochwohlgebohrner Herr
Gnädiger Herr Obrister

Es haben Ew. Hochwohlgebohren eine Cantata, welche vor vielen Jahren componiret, von mir verlanget, ohngeachtet ich nun nach Wolffenbüttel und andern Orten geschrieben, so habe selbige doch nicht wiederum habhaft werden können, bedauere also, daß damit aufzuwarten, nicht die Ehre haben kann. Sollten aber Ew. Hochwohlgebohren etwas von andrer Musique, zum Exempel aus meiner letzten Opera Rodelinda einige Arien verlangen, so werde mir ein Vergnügen machen damit gehorsamst anzuwarten. Dero gütige Offerte in Comunicirung einer Italienischen Opera nehme mit beyden Händen an, und zweifle ich garnicht, daß selbige regelmäßig und also ausnehmend schön sey, weil mir die Uffenbachische Arbeit zieml. bekandt, ich auch mit großen Vergnügen darüber meine Musicalische Gedancken gesetzet, Nur bedaure, daß ich nicht Gelegenheit haben möchte selbige hier aufführen zu können; der Goût unsers Königs, unser neues Theatrum, der Caracter unserer Sänger und Sängerinnen und andre Umstände mehr, machen unserm Italienischen Poeten mit Nahmen Bottarelli sehr viel zu schaffen, um etwas hervorzubringen, das reüssiren soll, wie er denn eine Opera schon zum dritten mahle hat ändern müssen; Unterdessen würde ich doch nebst andern Kennern wahrer Poesie das Vergnügen haben solche schöne Arbeit in der Stille zu bewundern. In Erwartung einiger Befehle verbleibe mit größter Hochachtung

Ew. Hochwohlgebohren
Meines gnädigen Herr Obristers
ergebenster Diener
Berlin den 20. August 1742. C. H. Graun.

2. Hochwohlgebohrner Herr
Gnädiger Herr

Ew. Hochwohlgebohren sage ergebensten Dank vor die übersendete Opera Marco Aurelio; Jch habe selbige mit großen Vergnügen gelesen, und glaube nicht, daß ein Teutscher jemahls in dieser Sprache dergleichen Arbeit sich unternommen, und in der Ausführung desselben so glücklich gewesen, dahero auch dieses Werck bey mir, und andern Kennern, welche es gelesen haben, vor ein Chef d'œvre gehalten wird. Jch habe es nach Potsdam gesendet, um es Sr. Maj. einhändigen zu lassen. Jch werde mir künftig die Freyheit nehmen, von der vermuthlich gnädigen Aufnahme Dieselben zu benachrichtigen. Der ich mit vollkommenster

Hochachtung verbleibe

Ew. Hochwohlgeb.

ergebenster Diener

Berlin den 27. Maj 1751. C. H. Graun.

3. Theuerster Freund!

Meine Frau und ich haben Ew. Hochedelgeb. wegen der gehabten Unpäßlichkeit hertzl. beklaget; unterdessen ist auch dieses Übel eine Ursache eines großen Gutes. Denn ohne dem ersten hätte man vielleicht die schönen, fließenden und wahren Gedancken niemahls gesehen. Meine Frau war so gar gottlos und sagte: wenn die Krandheiten zur Bekehrung und Änderung der Meinungen gegen das Frauenzimmer so viel gutes beyträgt, so wäre zu wünschen, daß ein sonst zwar sehr guter Gleim öfters ein wenig geplaget würde.

Da siehet man wiederum etwas von dem Fehlerhaften des andern Geschlechts, welches ihre Zufriedenheit findet, sollte es auch auf Unkosten des unsrigen seyn. Unterdessen glaube nicht, daß sie es so böse gemeinet, als der Ausdruck scheint, denn sie erinnert sich des edlen Gleims sehr oftens mit den freundschaftlichsten Ausdrückungen, und wünschet dessen angenehmen Umgang öfterer genießen zu können.

Diesen Wunsch hat sie von mir gehört.

Der H. G. H. Cämmerer Fredersdorff und H. Benda empfehlen sich Ew. Hoch-Edelgeb. ergebenst und danken gehorsamst vor das überschickte Schöne. Mein Bruder, welcher an einem schlimmen Fuß wiederum 4 Monathe gelegen, nun sich aber bessert, empfiehlet sich gleichfalls nebst gehorsamster Danksagung.

Weñ Sie mein wehrtester! den Hn. Capitain von Sidon (ein ehrlicher Biedermann und unvergleichlicher MartisSohn, wie alle seine Brüder) kennen und bey Gelegenheit sprechen, so bitte demselben meine ergebenste Empfehlung und wahre Hochachtung zu hinterbringen, mit welcher ich auch leben und sterben werde

Meines theuersten Gleims

ergebenster treuer Diener

Berlin den 20ten Jan. 1756. C. H. Graun.

Kanon und Fuge in C. M. v. Webers Jugendmesse[1]

Von

Karl August Rosenthal, Wien

Carl Maria v. Weber schrieb 1818 und 1819 als Leiter der Dresdner Hofkapelle zwei Messen in Es- und Gdur[2], die uns in zahlreichen Abschriften und auch in alten Stichen[3] erhalten sind. Nur ein allzu oberflächlicher Blick auf die ersten Seiten der im städtischen Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg erhaltenen Partitur einer „Missa Solenne“ in Esdur konnte dazu verleiten, an eine bloße Niederschrift des bekannten Werkes aus dem Jahre 1818 zu glauben; bei näherem Zusehen ergab es sich, daß man es mit einer autographen Partitur einer noch gänzlich unbekannten Messe Webers zu tun hatte, deren Kyrie eine frühe Vorform des Satzes aus der Messe Jähns 224 aus dem Jahre 1818 war. Einem dem Autograph beiliegenden Widmungsschreiben an den regierenden Fürsten, Erzbischof Hieronymus Colloredo, entnehmen wir 1802 als das Jahr der Dedikation, dem die Entstehung nicht weit vorangegangen sein mochte. Dadurch gewinnt das Werk für die Kenntnis des Weberschen Jugendschaffens große Bedeutung, da uns sonst aus dieser Zeit von kirchlichen Werken nichts erhalten ist.

Jähns, der große Weberbibliograph, weiß aus den Jahren 1798—1802, in die zwei Salzburger Aufenthalte Webers fallen, nebst dramatischen Werken auch von einer Messe, Kanons und anderen kleineren Stücken, er vermerkt aber nach Webers Autobiographie, daß diese Werke einem Brande bei seinem Münchner Lehrer Kalcher zum Opfer gefallen seien. Weber aber soll selbst gesagt haben[4], er hätte diese Werke vernichtet, um die Nachwelt mit solchen Kindereien nicht zu belästigen. Die Wiederauffindung kleinerer Werke dieser Periode beweist, daß diese Angaben nicht für alle Werke zutreffen; in unserem Falle mochte ja Weber die eigenhändige Abschrift der Messe unmittelbar nach ihrer Fertigstellung aus der Hand gegeben haben: so wurde unser Exemplar, das einzige, das uns erhalten geblieben ist, vor dem Feuertode bewahrt, dem die erste Niederschrift wohl zum Opfer fiel.

Weitere Kriterien der Echtheit, die der Entdecker des Werkes, Constantin Schneider, anführt[5], beruhen auf dem Vergleich der Schrift der Partitur und des Widmungsschreibens mit anderen authentischen Werken aus dieser Zeit und der Gegenüber-

---

[1] Partitur erschienen bei Filser, Augsburg 1926 als Sonderausgabe im Rahmen der Gesamtausgabe der musikalischen Werke Webers (unter Leitung von Hans Joachim Moser) in der I. Reihe — Kirchenwerke und Kantaten — Band I (Messen).
Const. Schneider, C. M. v. Webers große Jugendmesse in Esdur, Musica Divina 1926, Heft 3/4.

[2] Heinrich Allekotte, C. M. v. Webers Messen, Bonn 1913, Dissertation. — Bertha Antonia Wallner, C. M. v. Webers Messen, Jähns 224 u. 251, ZfM VII, Heft 9/10.

[3] Messe in Es bei Richault, Paris, Messe in G bei Tob. Haslinger, Wien.

[4] R. Musiol, Weberiana. Ein verbrannter Schrank. Neue Berl. Musik-Ztg. XXXIII, 1879. — Biedenfeld, Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen, Leipzig 1848.

[5] Vgl. das Vorwort zur zitierten Partiturausgabe.

stellung der beiden Kyriesätze unserer Messe und der aus dem Jahre 1818. Die nachstehende Untersuchung will aus dem Vergleich der Technik dieses Werkes mit anderen Werken Webers aus gleicher Zeit und solchen seines Salzburger Lehrers Michael Haydn einerseits weitere Beweise der Echtheit geben, andrerseits aber auch die Stellung Webers zu diesem Lehrer beleuchten.

Carl Maria v. Weber hat sich einmal recht abfällig über diesen Unterricht geäußert[1], den er nachweislich bei seinem ersten und wohl auch bei seinem zweiten Aufenthalt, eben 1798 und 1801 bis 1802, empfangen hatte. Unsere Studie wird aber diesem Urteil eine andere Färbung geben.

Michael Haydn war bis zum Rücktritt des Fürsterzbischofs Colloredo im Jahre 1803, seit der Abreise Wolfgang Amadeus Mozarts nach Wien, der angesehenste Musiker Salzburgs. Weit verbreitete Kopien und zahlreiche Stiche, bei Diabelli & Co. in Wien, Benedikt Hacker in Salzburg, Schott in Mainz usw., zeigen die Bedeutung, die ihm auch in Jahren zukommt, die von seiner Hauptschaffenszeit, 1783 bis 1787, weiter abliegen. Haydn erscheint uns ebenso vertraut mit dem choralen Stil (vgl. neben Hymnen und Vespern seine Missa tempore Quadragesimae in F, DTÖ XXII) wie mit italienischer Moderne. Ist doch die melodische Formung seiner Kopfthemen die typische der älteren neapolitanischen Schule, die die Kopfgruppen ihrer Hauptsätze aus einem markanten ersten Takt und einem zweiten wiederholten Glied zu bilden pflegt, im Gegensatz zu den Wiener liedmäßigen Vordersätzen aus einem wiederholten Zweitakter. Ein Beispiel sei das Kopfmotiv einer jüngst in Salzburg vom Verfasser dieser Studie neu aufgefundenen, noch unbekannten Messe Michael Haydns[2]:



Auch die italienische Formgestaltung einer durchführungslosen Sonatenform zeigt sich häufig, wie in Mozarts Werken aus der Salzburger Zeit[3].

In unserer Messe begegnet uns Kopfthemenbildung und sonatenmäßige Satzgestaltung in Michael Haydnscher Art. Ähnlich ist es auch mit der Instrumentation. Eine Untersuchung einer sehr großen Anzahl von Autographen, verglichen mit Kopien gleicher Werke Haydns[4], ergab als typische Besetzung festlich gehaltener Sätze in älterer Zeit Streichtrio aus zwei Geigen und Baß, später dann Streichquartett mit Viola, zwei Oboen, zwei Hörnern, zwei Clarini (hohe Trompeten) und Pauken. Die für den Salzburger Dom regelmäßig hinzugefügten drei Posaunen sind im Sinne

---

[1] C. M. v. Webers hinterlassene Schriften. Autobiographische Skizze: „Ich lernte wenig bei ihm und mit großer Anstrengung". Arnoldische Buchhandlung Dresden-Leipzig 1828, Bd. 1.

[2] Fehlt in A. M. Klafskys Thematischem Katalog der Kirchenmusikwerke Michael Haydns, DTÖ XXXII.

[3] Vgl. Wiener Dissertation des Verfassers: Über Vokalformen bei W. A. Mozart. Ein Beitrag zur Entwicklung der Vokalformen von 1760—1790. Wien 1926. Im Auszug: Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der DTÖ, Wien 1927, Bd. 14.

[4] Die Werke wurden sehr oft uninstrumentiert und in dieser späteren Fassung z. B. auch in der von A. M. Klafsky bearbeiteten Ausgabe der Kirchenwerke M. Haydns, DTÖ XXXII, veröffentlicht.

Eberlins[1] angewandt; um 1800 ist dieser Brauch verschwunden. In einfacheren ruhigeren Sätzen entfallen Trompeten und Pauken, oft aus dem praktischen Grund, die Singstimmen deutlicher hervortreten zu lassen. Waren bei Haydn andere Besetzungen verlangt, traten bald spätere Veränderungen ein, die die Ursache fehlerhafter Editionen sein mögen. Gloria, Quoniam, Credo und Sanctus unserer Messe zeigen die Besetzung der erstgenannten, Kyrie, Qui tollis, Benedictus und Agnus der zweiten Art.

* * *

Eine Seite der Weberschen Technik weist besonders auf Michael Haydn: die Behandlung der imitatorischen Abschnitte, des Agnus Dei-Kanons und der Gloria- und Osanna-Fugen.

Das Agnus Dei ist ein vierstimmiger, begleiteter Kanon; sein sechzehntaktiges Thema, das in vier, man könnte sagen, Variationen auftritt, ist vollkommen symmetrisch gestaltet; in seiner einstimmigen Urform besteht es aus einem zweitaktigen doppelten Vordersatz mit halbgeschlossenem Nachsatz, da in diesem das „dis" des sechsten Taktes unbedingt als „es" verstanden wird, rückleitendem Zwischensatz über einem Orgelpunkt der Dominante mit Abbiegung zur vierten Stufe und kadenzierendem Abschluß. Die sekundär hinzutretende Harmonisierung bringt im Nachsatz eine Dominanttrübung nach der Subdominante von cmoll, und im weiteren Verlauf durch enharmonische Umdeutung eines verminderten Septakkords eine vollkommene Modulation nach der Dominanttonart. Auch im Schlußsatz gewahren wir eine Molltrübung; der Satz ist also reich an romantischen Ausdrucksmitteln.



Der erste Vortrag, der einer viertaktigen freien Einleitung folgt, bringt im Streichquartett alle vier Stimmen des Kanons; das Thema liegt in der Baßstimme. Hier finden wir die einzigen Abweichungen von strenger Durchführung der Nachahmung in einer Veränderung der melodisch höchst geführten Stelle im 3. und 4. und einer kadenzierenden Wendung im 15. Takt. Den Streichern gesellen sich die Bläser vorerst nur beim Orgelpunkt der Rückleitung zu. Der Tenor führt in der 2. Variation, der Baß erhält als ersten Kontrapunkt die frühere Violapartie; das Fondamento, so bezeichnet Weber die Baßstimme aus Violoncello, Kontrabaß, Orgel und wohl auch zwei Fagotten, bleibt durch alle Variationen unverändert. Neu ist eine, das frühere Thema und die Stimme der zweiten Geige umspielende Achtelfigur der ersten Violine. Im Abschluß treten die erst nur akzessorisch verwendeten Bläser auch selbständig auf. Der Orgelpunkt, beim ersten Vortrag schon mit einer Einklangsimitation der ersten Geige, bringt nun zu einer Nachahmung des Tenors durch die Baßstimme noch eine dritte der Oboe, bei der dritten Variation wird diese Stelle um einen vierten freien Einsatz des Fondamento bereichert. Der Alt führt hier,

[1] Robert Haas, Eberlins Schuldramen und Oratorien, Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der DTÖ, Wien 1921, Bd. 8.

als neuer Kontrapunkt ist die Stimme der zweiten Geige im ersten Vortrag eingetreten; die beiden Violinen bringen eine Umspielung des Themas mit vorhaltigen Bildungen. Die Streicher treten immer mehr zugunsten der Bläser zurück, schließlich schweigt das ganze Orchester beim vierten Themeneinsatz der Sopranstimme, die Baßstimme hat das Fondamento übernommen; erst kurz vor dem Abschluß tritt das volle Orchester hinzu, führt in einen kurzen Orgelpunkt mit einem Hörnersolo und leitet zu einem erst begleitet, dann verändert a cappella vorgetragenen Viertakter. Mit einem einfachen Dreiklangsmotiv in den Bläsern, von den Streichern begleitet, klingt der Satz aus.

Die Abhängigkeit der Einzelstimmen ist der rein vertikalen Auffassung des Kontrapunkts dieser Zeit entsprechend[1] sehr ausgeprägt, es ist Grundsatz, eine Stimme ruhen zu lassen, während die beiden anderen in Gegenbewegung schreiten; die vierte Stimme ist mit einer der beiden verkettet.

Ein „Offertorium in Canone" Michael Haydns aus dem Jahre 1803, DTÖ XXXII, Autograph Nationalbibliothek Wien 19083, zeigt gleiche Kompositionstechnik. Das Thema ist nur acht Takte lang und erscheint daher nicht als Variationenfolge.



Ein in einer Salzburger Bibliothek neu festgestellter dreistimmiger Kanon „An die Hoffnung" von Weber, auch aus dem Jahre 1802:



dessen achttaktiges Thema aus symmetrischem Vorder- und Nachsatz besteht und dessen Kontrapunkte vollkommen parallel gebaut sind, läßt uns die Abhängigkeit der Stimmen wieder gut erkennen. Ein Clavicembalo und ein Violone ad libitum verdoppeln die Singstimmen; dem beliebig oft zu wiederholenden Vortrag folgt eine Coda von zehn Takten, deren vier erste Orgelpunkttakte wie in unserem Agnus Dei kleine Nachahmungen bringen, eine rasche Rückleitung schließt ein veränderter Vortrag des Themennachsatzes.

Die gleichen Merkmale erkennen wir in dem ebenfalls 1802 entstandenen Kanon in C[2]:



[1] Vgl. J. Haydns Streichquartette op. 20, Fugensätze seiner Messen usw.

[2] Erstmalig veröffentlicht von H. Damisch, Ein unbekannter Kanon C. M. v. Webers, in „Der Zuschauer", Monatsschrift f. Musik u. Bühnenkunst, Wien 1926, Monatsbeilage d. Deutschösterreichischen Tages-Zeitung.

der dieselbe harmonische Fesselung der drei Stimmen verrät. Das Thema ist wiederum achttaktig, doch sind die beiden Teile nicht gleich gebaut. Der Füllstimmencharakter der dritten Stimme ist in dem stufenweisen Fortschreiten der Melodie begründet.

Wir sehen typische Beispiele des beliebten Salzburger Brauches kanonisch ausgeführter Gesellschaftslieder, den Michael Haydn stark förderte und seine Schüler zu bewahren suchten.

Weber wandte sich später vollkommen von Salzburg ab. Es ist bezeichnend, daß alle späteren Kanonthemen, soweit dem Verzeichnis von Jähns zu entnehmen ist, über eine Ausdehnung von vier Takten nicht hinausgehen und so nicht mehr Variationencharakter tragen.

1798, vier Jahre vor der Entstehung unserer Messe, führt Jähns das erste Werk Webers an: sechs Fughetten, seinem „verehrten Meister" Michael Haydn gewidmet. Sie sind uns in wiederholten Neudrucken erhalten und leicht zugänglich[1]. Wir können diese kleinen Sätzchen als Fugenexpositionen ganz in Michael Haydnscher Art bezeichnen. Der Typus ist streng gewahrt: Die Einsätze erfolgen in gleichen Abständen, Zwischenspiele innerhalb einer Themendurchführung sind vermieden; beim Eintreten der vierten Stimme schweigt jene, die den ersten Themenvortrag brachte, um einen fünften überzähligen Einsatz vorzubereiten; die Reihenfolge der Einsätze verhindert eine chorische Spaltung; einem ersten Tenoreinsatz folgt nie ein solcher des Basses, sondern entweder treten nach einem Baßeinsatz die Stimmen in aufsteigender Reihe ein, oder bei erstem Tenoreinsatz erscheinen Alt, Sopran und als letzter der Baß; das entsprechende gilt von den oberen Stimmen. Kontrapunkte sind immer obligat, Chromatik wird möglichst umgangen, die Themen sind tonal beantwortet und über den einfachsten Akkordstufen aufgebaut. M. Haydn bevorzugt Fugati, die nach einer Exposition nur mehr mit Themengliedern im Alternieren der Außenstimmen oder der einzelnen Klangkörper spielen; in größeren Fugen folgt einer kürzeren wenigstimmigen Überleitung eine neue Durchführung, die in fortwährender Modulation mit zahlreichen Einsätzen über Parallele und Subdominante, selten die Dominante, zu einem neuen Durchführungssatz in der Tonika leitet, der Engführungen und Gegenbewegung des Themas bringt und in einem freien Abschluß des Fugato nach einem Orgelpunkt sein Ende nimmt. Die Textworte, die Michael Haydn den Fugen seiner Gloriasätze zugrundelegt, sind bald nur „Amen", bald auch „Cum sancto spiritu", also gleich unserer Messe. Joseph Haydn unterlegt ausnahmslos nur die Worte „In Gloria Dei".

Daß nicht nur die Reihenfolge der Einsätze, die nachstehender Tabelle zu entnehmen ist, sondern auch die Beibehaltung der Kontrapunkte, der Bau der Themen selbst und ihre harmonische Unterlage, die große Form als solche in unserer Messe ganz nach Art Michael Haydns ist, zeigt uns die Bedeutung des Einflusses.

---

[1] Erste Ausgabe: Typendruck in Kommission der Mayrischen Buchhandlung, Salzburg. Neuausgabe in „The complete Piano Solo works by Weber", edited by E. Pauer, London.

	I. Dfg.					II. Dfg.					III. Dfg.					IV. Dfg.		
Sopr.	—	—	—	T	Ütg.	C_1	C_2	—	T	—	T	C_1	C_2	—	—	—	T	Orgelpunkt
Alt	—	—	T	C_1	—	T	C_1	C_2	—	—	—	T	C_1	C_2	—+	T	C_2	
Tenor	—	T	C_1	C_2	Ütg.	C_2	—	T	C_1	Ütg.	C_2	—	T	C_1	Ütg.	C_1	—	
Baß	T	C_1	C_2	—	—	—	T	C_1	C_2	Ütg.	C_1	C_2	—	T	Ütg.	C_2	C_1	
	Tonika					Parallele					Subdominante					Tonika		

Dfg. = Durchführung. Ütg. = Überleitung. T = Thema. C_1 = Kontrapunkt 1. C_2 = Kontrapunkt 2.

Das Thema der ersten Fuge ist aus der Kopffanfare des Gloria gebildet; es ist fünftaktig über einfachsten Stufen aufgebaut. Der Harmoniewechsel erfolgt im ersten Glied zweitaktig, dann eintaktig, die Beantwortung ist real und erst im letzten Abschluß zur Vermeidung eines Zwischenspiels tonal verändert. Der melodische Höhepunkt liegt am Anfang; dadurch ist die Wirksamkeit der ersten Exposition durch den Aufstieg der Einsätze vom Baß zum Sopran empor ungemein stark. Der erste Kontrapunkt bietet mit seinen raschen Synkopen einen wirksamen Gegensatz, der zweite, gleichfalls synkopierend, hat mehr Füllstimmencharakter; durch eine chromatische Führung von der Quint zur Sext tritt er namentlich in der Oberstimme selbständig hervor:



Mit dem vierten Einsatz des Soprans schweigt der Baß, freilich ohne für einen neuen Eintritt Atem zu schöpfen — dieses Merkmal Haydnscher Faktur ist abhanden gekommen. Eine kurze Kontrastepisode in Sopran und Alt leitet in immer kürzeren Sequenzgliedern, anfangs im Wechsel, später melodisch in einer Einzelstimme zur zweiten Durchführung in die Paralleltonart. Das Thema ist nun immer von beiden Kontrapunkten begleitet. Die wesentliche Veränderung dieses Abschnitts, sonst nur

einer Übertragung in die Mollparalleltonart, ist die enharmonische Umdeutung der erhöhten Quint des zweiten Kontrapunktes in die kleine Mollsexte. Dadurch, daß Weber hier sehr viele erforderliche Vorzeichen ausfallen ließ, war ein neues Zeichen gegeben, daß das Werk aus dieser Partitur nicht aufgeführt worden sein konnte[1]. Uns fällt auch der Kontrast des Molldux gegen den Durcomes auf. All dies sind Momente, die uns ähnlich in der Osannafuge begegnen. Tenor und Baß leiten zu einer dritten Exposition mit vier Einsätzen in die Subdominante und zurück zur Grundtonart. Im zweiten Einsatz tritt hier die vierte Stimme hinzu, der Baß fesselt sich an die Dominante und ein sehr ausgedehnter Orgelpunkt bietet Grundlage zu einem Alternieren der Stimmen in allen möglichen Kombinationen in Terzen- und Sextenparallelen. Ein wiederholter chromatischer Abfall schließt. Über den letzten Akkordschlägen bringen die Trompeten die Umkehrung der Anfangsfanfare.

Gleichartig ist auch die Tripelfuge des Osanna aufgebaut. Dem Texte „Pleni sunt coeli" sind in Ausdeutung des geistigen Gehaltes große Notenwerte zugrunde gelegt, während die jubelnden Kontrapunkte des „Osanna" sich in raschen Rhythmen bewegen. Die beiden Gegenstimmen stehen untereinander durch Imitation in starker Abhängigkeit:



Die einfache harmonische Grundlage ist in den ersten vier Takten ganztaktig, dann halbtaktig. Das Thema hat seinen melodischen Höhepunkt im zweiten, der zweite Kontrapunkt im Abschlußtakt. Die Einsätze der Stimmen — wieder der nachstehenden Tabelle zu entnehmen — sind gleichartig der vorigen Fuge.

[1] Vgl. wieder das Vorwort zur Partiturausgabe.

	I. Dfg.					II. Dfg.					III. Dfg.					IV. Dfg.		
Sopr.	C_2	—	T	C_1	—	T	C_1	C_2	—	—	—	T	C_1	C_2	Ütg.	C_1	frei	Orgelpunkt
Alt	C_1	C_2	—	T	Ütg.	C_1	C_2	—	T	—	T	C_1	C_2	—	—	—	T	
Tenor	—	T	C_1	C_2	Ütg.	C_2	—	T	C_1	Ütg.	C_1	C_2	—	T	Ütg.	C_2	frei	
Baß	T	C_1	C_2	—	—	—	T	C_1	C_2	Ütg.	C_2	—	T	C_1	—	T	C_1	
	Tonika					Parallele					Subdominante					Tonika		

Die erste Exposition ist von einer kurzen zweistimmigen Überleitung zur Parallele gefolgt; hier prägt sich der dem Thema immanente Tritonus zwischen dem zweiten und dritten Takt weit stärker aus, die Übertragung in die Molltonart führt zu einem sehr markanten Querstand an der gleichen Stelle. Das Übersehen zahlreicher Vorzeichen zeigt die Schwierigkeit, die dieser Abschnitt verursachte. Eine rasche Überleitung zur Subdominantdurchführung, wieder mit vier Einsätzen, und weiter zu den beiden Einsätzen der Tonika, deren zweiter zu einem kürzeren Orgelpunkt führt. Seine Behandlung ist die gleiche wie in der ersten Fuge, der Abschluß erfolgt sehr rasch über einfachste Kadenzschritte.

Die Instrumentation beider Fugen ist die typische der Zeit: Das Streichquartett verdoppelt die Singstimmen, die Oboen verstärken die Geigen in der oberen Oktave, die Blechbläser sind akzessorisch verwendet, nur ist ihre Behandlung namentlich in der ersten Fuge ungelenk, jeweils, wenn einer der einfachen Naturtöne in die Harmonie des Orchesters irgendwie hineinpaßt, wird er angegeben. Das ruhige Thema der Osannafuge bietet einige Beschäftigung und verbessert die Verwendung. In den Orgelpunkten sind die Bläser die Stützen der gehaltenen Harmonien. Auf diese bescheidene Mitwirkung verzichtet der Meister Haydn gern, Weber will moderner schreiben. Dies zeigt sich in der großformalen Ausgestaltung beider Sätze; ist doch eine solche Ebnung der selten gleichmäßig proportionierten Abschnitte, wie sie uns in unserer Messe begegnet, sehr auffallend. Es sind eben typische Bildungen einer Zeit, die von rein harmonischen Gesichtspunkten aus diese kontrapunktischen Formen den Formgesetzen ihrer Periode einfügen will, Sätze in der Art des Salzburger Lehrers, die wesentliche, für Haydn kennzeichnende Merkmale aufweisen, die uns aber auch die sich regende Selbständigkeit des künftigen großen Meisters anzeigen.

Ein Vergleich der mächtigen Satzabschlüsse dieser Fugen mit den dürftigen Imitationssätzen der beiden späten Messen Webers zwingt uns zuzugestehen, daß das Werk des Jünglings an Kraft das des reifen Mannes weit überragt.

Dies ist eben der besondere Nutzen des neuen Fundes, der uns ein so großes Werk dieser Periode überliefert und uns reiche Beleuchtung der Jugendzeit Webers gibt, daß wir einigen Einblick in seine Stellung zu seinem bedeutendsten Lehrer, Michael Haydn, gewinnen.

Wichtigere Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien

Von

Robert Haas, Wien

Abkürzungen: A.: Autograph, Hs.: Handschrift, P.: Partitur(en), St.: Stimmen, W.: Sammlung Johann Winkler, S.: Sammlung Heinrich v. Smetana, E.: Sammlung Georg Eckl, *: in Eitners Quellenlexikon nicht genannt.

Domenico Acerbi. Messa da Requiem. Venezia 1899 (für Kais. Elisabeth). A. P. 3 Männerstimmen und Orgel. 36 Bl. S.m. 3201.

Louis Adam. 50 Übungs-Stücke des Konservatoriums der Musik in Paris (für Klavier) Wien, Ludwig Maisch, 440. 11 S. W. M.S. 9901.

Kaspar Aiblinger. Ave Maria. In Hs. St. W. 9 Bl. S.m. 2693.

Johann Georg Albrechtsberger. Canone perpetuo, Joseph Haydn gewidmet, 1806. „Solatium miseris“ nebst Hymnus „Lauda Sion“. A. P. 3 Bl. S.m. 3151.

4st. Gradualien mit Instrumentenbegl. In Hs. St. 12 u. 12 Bl. W. S.m. 2694, 2695.

*Kurze Regeln des reinsten Satzes. Wien, Steiner & Co. 4001. 9 S. W. M.S. 9902.

Sechs Präludien f. d. Pf. 12. Werk. Wien, Steiner & Co. 4006. 13 S. W. M.S. 9924.

Francesco Anerio. Motecta Singulis, binis, ternisque vocibus concinenda. Romae, apud Jo. Bapt. Roblettum MDCIX. St. C. 60 S., B. 54 S., B. ad Org. 56 S. M.S. 895.

Francesco Arbesser. Chorus „Gaude coelum“. In Hs. St. 11 Bl. W. S.m. 2696.

*Arie aus dem Singspiel: die Zimmerherren in Wien. Sucht ein Zimmerherr Quartier usw. Zum Singen und Spielen am Klavier. Wien, Joseph Eder. 225. 5 S. E. M.S. 10211.

Franz Aspelmayer. *18 Menuetti. In Hs. St. 22 Bl. W. S.m. 2901.

Ignaz Aßmayer. Variations brillantes pour le P.F. avec 2 Vl., Vla. et Vc. Oe. 27. Vienne, Th. Weigl 1996. St. 21 S. M.S. 9829.

La Pensée. Rondo brillante pour le P.F. Oe. 10. Vienne, Steiner & Co. 3110. 9 S. W. M.S. 9925.

Franz Auman (Aumon). Missa solemnis in C. In Hs. St. W. S.m. 2601.

Christian Bach. Gioas, Rè di Giuda. Oratorium. London 1770. Hs. P. 264 Bl. S.m. 3091.

(Philipp Emanuel) Bach. 3 Sonate per il Flauto e Vl. In Hs. St. 20 Bl. W. S.m. 2902.

Ballette, Musik von verschiedenen Meistern.

*Die Fee und der Ritter, großes Zauberballett in vier Aufzügen, von der Erfindung des H. Armand Vestris, f. d. Pf. einger. (von J. Pensel). Wien, P. Mechetti 1386 ff. 78 S. E. M.S. 9440.

*Der Blaubart. Romantisches Ballett in 3 Akten, von der Erfindung des H. Armand Vestris. Musik von verschiedenen Meistern. F. d. Pf. einger. (von J. Pensel). Wien, P. Mechetti 1455 ff. 83 S. E. M.S. 9441.

Alexander Baumann. Zwei Lieder (Vada und Tochta — In Aehnl sein Liad.) Hs. 3 Bl. S.m. 2557.

Josef Bayer. Spiegelbilder. Walzer. 14.1.85. A. P. 12 Bl. S.m. 2552.

Georg Bayr. IItes Concert f. d. Fl. m. 2 Vl., Vla. u. B. 6tes W. Wien, Chem. Druckerei 2384. St. 13 S. S. M.S. 10090.

Ludwig van Beethoven. Quartett op. 18 Nr. 1. Hs. St. 20 Bl. W. S.m. 2903.

Six Quatuors pour 2 Vl., A. e Vc. Oe. 18. Vienne, T. Mollo 1121. St. 90 S. M.S. 9811.

Adelaide. (Op. 46). Gedicht v. Matthison m. d. u. it. Text. (Verlags-Nr. 1131.) 9 S. E. M.S. 10183.
An die Hoffnung. Op. 94. Wien, Carl Haslinger 2369. 9 S. M.S. 8839.
Gesänge und Lieder. 75. W. Wien, T. Haslinger (S. u. E. 4015). 27 S. E. M.S. 10182.
Grande Sonate pour le Pf. Op. 53. Vienne, Bureau des arts 449. 24 S. M.S. 9756.
Siehe Bülow.

Julius Benoni. Ouvertüre in Es. Hs. P. 40 Bl. S.m. 2430.

Hermann Berens. Quartett f. Pf., Vl., Vla. u. Vc. 1. W. Wien, T. Haslingers Witwe 10520. St. 55 S. S. M.S. 10213.

Rudolf Bibl. Zur Feier des 50jährigen Regierungs-Jubiläums 1898. I. Graduale „Gloria et honore coronasti", II. Offertorium „Domine, salvum fac regem", III. Te Deum laudamus. A. Kl. A. 11 Bl. S.m. 3203.

Die musikalische Biene, ein Unterhaltungsblatt f. d. Pf. Wien, Hoftheater-Musick-Verlag, Bd. XVII u. XXV. 29 u. 17 S. M.S. 9687.

Hans Birnbaum. Alphabetisches Verzeichnis der seit Eröffnung des neuen k. k. Hof-Opernhauses daselbst aufgeführten Opern. 1869—1904. A. 103 Bl. S.m. 2501.
Chronologisches Verzeichnis in zwei Bänden. A. I. 1869—1881, II. 1882—1898. 397 Bl. S.m. 2502.

Josef Blahack. 3 Offertorien, 1 Tantum ergo. Hs. St. W. S.m. 2698—2700, 2582.
3 Offertorien. W. 4 u. 5. Wien, Diabelli & Co. 3563, 3569. St. W. M.S. 9726 u. 10014.

Emil Karl Blümml. 1500 geistliche Lieder. Sammlung von Texten u. Melodien. A. S.m. 3092.

Joseph v. Blumenthal. Trois Duos pour 2 Vl. Oe. 18. Vienne, Steiner & Co. 2045. St. 21 S. M.S. 9929.
3 Duette f. 2 Vl. Hs. St. 5 Bl. W. S.m. 3021.
(3) Terzett(e) für 2 Vl. u. Vc. 34.—36. W. Wien, Tob. Haslinger 4904—4906. St. 75 S. S. M.S. 10214.

Leopold de Blumenthal. Cadenzen auf d. Vl. Wien, chem. Druckerei 61. 7 S. M.S. 10052.
Grand Quatuor pour 2 Vl., Vla. et Vc. Oe. 12. Vienne, Steiner & Co. 3358. St. 45 S. S. M.S. 10091.

Luigi Boccherini. 5 Quartette. Hs. St. W. S.m. 2904—2908.
Concertino (Boccariny). 2 Vl., Vla. u. B. Hs. St. 10 Bl. W. S.m. 3022.

Ernst Bochmann. 2 Polkas. A. 6 Bl. S.m. 2345.

Bartolomeo Bortolazzi. *Neue theoretische und praktische Guitarre-Schule oder gründlicher und vollständiger Unterricht, die Guitarre nach einer leichten und faßlichen Methode gut u. richtig spielen zu lernen. Nuova ed esatta Scuola per la Chitarra. Wien, chem. Druckerei 128. 26 S. Querfol. Titelblatt fehlt, erg. n. d. 7. Aufl. M.S. 10056.

Viktor Boschetti. Große Messe in A. A. P. 44 Bl. S.m. 2338.

Johann Brandl s. Prandl.

Anton Bruckner. Nachlaß aus oberösterreichischem Privatbesitz. Das Verzeichnis wird gesondert vorgelegt werden.

Franz Bühler. Missa ex C. Hs. St. W. S.m. 2602.

Hans v. Bülow. A. auf der Baßst. zu „Bismarck", nach Beethoven. Verteilt im Konzert, Hamburg 1. 4. 1892. S.m. 2429.

Leonard v. Call. *Serenade très facile pour Vl. et Guit. Oe. 55. Hs. St. 6 Bl. W. S.m. 2910.
*2. Quartett f. 2 Vl., Vla. u. Vc. 140. W. Wien, chem. Druckerei des Steiner & Co. 2695. St. 19 S. W. M.S. 9930.

Carlo Cannobbio. *VI Duetti a Fl. e Vl. Hſ. St. Bl. fehlt. 20 Bl. W. S.m. 2911.
Giuseppe Carpani. Lettere sul Freischütz 1821, mit Risposta von Fr. Kandler 1824. A. 13 Bl. S.m. 2379.
Charles Simon Catel. Wallace ou le Ménestrel écossais, Opéra Héroique en 3 A. Paris, Mme. Benoist 1817 (111). 260 S. M.S. 9030.
Luigi Cherubini. Die Tage der Gefahr. Im Klavierauszug. Wien, k. k. Hoftheater-Musick-Verlag 214—228. 204 S. C. M.S. 10198.
Franz Clement. *Kl. Variationen: (1.) Variations sur la Romance de l'Opéra „Joseph u. ſ. Bruder". Vienne, Impr. chim. 1441. 5 S. (2.) 8 Variations sur le Marche tirée de l'Opéra „Die Neger" Nr. 3. Vienne, J. Cappi 1130. 5 S. (3.) Variations sur l'Air „Wer hörte wohl jemals mich klagen" de l'Opéra „Die Schweitzer Familie" Nr. 4. Vienne, J. Cappi 1472. 5 S. (4.) Variations sur un Théme tiré de la Pantomime „Die 3 Sclaven" Nr. 8. Vienne, J. Cappi 1487. 3 S. M.S. 9831.
Muzio Clementi. Sonata for the PF. avec acc. de Vl. et Vc. in D. Hſ. St. 11 Bl. W. S.m. 2912.
Grande Sonate pour le Cl. Hſ. 8 Bl. W. S.m. 2913.
Grande Sonate pour le Cl. a 4 Mains. Hſ. 10 Bl. W. S.m. 2914.
Jean Charles Coló. Sonate pour le Cl. Oe. 1. Vienne, Cappi 1168. 7 S. W. M.S. 9932.
Arcangelo Corelli. VI Sonaten op. 5 in Hſ. des 18. Jh. 33 Bl. W. S.m. 2915.
Sonate a Vl. e Vlone. o Cimb. Op. 5. (Roma, Incisa da Gasparo Pietro Santa. 1700.) Mit Stich v. Ant. Meloni u. Girol. Frezza. 70 S. M.S. 10224.
Johann Baptist Cramer. Variations pour le Cl. sur l'Air on dit qu'à quinze ans. Vienne, Cappi 926. 7 S. M.S. 9316.
Etudes pour le PF. Vienne, Artaria 2875. 43 S. M.S. 9317.
Csarnotta. Menuetti f. Orch. Hſ. St. 28 Bl. W. S.m. 2916.
Anton (?) Czermak. Missa ex C. Hſ. St. W. S.m. 2603.
Joseph Czerny. Polonaise pour le PF. avec. acc. de 2 Vl., Vle. et Vc. Oe. 7. Mechetti 653. St. 27 S. S. M.S. 10215.
Karl Czerny. 6 Gradualien op. 318. Hſ. St. 16 Bl. W. S.m. 2703.
Lytaney in B. Hſ. St. 13 Bl. W. S.m. 2704.
Sonate sentimentale p. le Pf. a 4 m. Hambourg, Cranz. 43 S. M.S. 9683.
Introduction und Variationen für das PF. über das beliebte Aſchenlied. 140. W. Wien, Diabelli & Co. 2453. 11 S. W. M.S. 9933.
Nicolas Dalayrac. Azémia, ou les Sauvages. Comédie en 3 A. Paris, Le Dite (Sieber) 1786. Part. 213 S. M.S. 9034.
Marianne. Comédie en 1 A. Paris, Pleyel 17. 1796. 125 S. M.S. 9147.
Franz Danzi. *Quatuor p. 2 Vl, A. & Vc. Oe. 16. Munic, Mac. Falter. St. 25 S. W. M.S. 9936.
*Anton Diabelli. Meſſe. 49. W. (In F.) Wien, Steiner & Co. 2787. St. W. M.S. 10016/I.
Dritte Landmeſſe (in C). 109. W. Neue Ausgabe. Wien, Diabelli & Co. 3. St. W. M.S. 10016/II.
Offertorium in C. „Lauda anima mea." Hſ. St. 15 Bl. S.m. 2705.
Drei Offertorien. Nr. 1, Nr. 5 und Nr. 7. Wien, Diabelli & Co. 1656, 2711, 3604. St. W. M.S. 10018.
Zwei Tantum ergo zur 2. bzw. 3. Landmeſſe. 111. u. 112. W. Wien, Diabelli & Co. 11 u. 12. W. M.S. 10017.
XII Pieces p. 3 Trompettes. Wien, chem. Druckerei 1506. St. 9 S. W. M.S. 9940.
Siegreicher Einzug Franz des Allverehrten in Paris. F. PF. Hſ. 9 Bl. W. S.m. 2918.
Tänze aus der Schlacht von Waterloo. 2. Ausg. Wien, Steiner & Co. 2698. 11 S. W. M.S. 9937.

Millionärwalzer nach „Das Mädchen aus der Feenwelt" und „Der Bauer als Millionär". F. 3 Vl. u. B. Wien, Diabelli & Co. 2483. St. 18 S. W. M.S. 9938.
Moisasur's Deutsche. Für 3 Vl. u. B. Wien, Diabelli & Co. 2804/5. St. 20 S. W. M.S. 9939.
Andante varie in a p. Vl. avec acc. de Guitarre. Vienne, Impr. chim. 2129. 9 S. St. M.S. 10053.
Sonate tres facile a 4 M. Oe. 24. Vienne, impr. chim. 679. 15 S. E. M.S. 10185.
Moriz v. Dietrichstein. *X Redouten-Walzer f. Pf. auf 4 H. Wien, Diabelli & Co. 2093. 15 S. M.S. 10154.
Karl Douša. Hymnus Te Deum. A. P. 21 Bl. S.m. 3204.
Josef Drechsler. Theoretisch-practischer Leitfaden, ohne Kenntniß des Contrapunctes phantasiren oder präludieren zu können. Wien, Fr. Tendler. 84 S. E. M.S. 10210.
*Raphael Dreßler. Variazionen über Benjamins Romanze a. Joseph u. s. Brüder f. d. Fl. m. Begl. d. Vl., Vla. u. Vc. 28. W. Wien, Ludwig Maisch. 537. St. 15 S. S. M.S. 10216.
Johann Melchior Dreyer. Missa ex D. Hs. St. W. S.m. 2604.
Giorgio Druschky (= Druzechi). *Partitta in C. 2 Ob., 2 Co., Fg. Hs. St. 10 Bl. W. S.m. 2919.
Johann Ladislaus Düssek. Trois Quatuors p. 2 Vl., A. et Vc. Oe. 60. Leipzig, Breitkopf & Härtel 423. St. 88 S. W. M.S. 10121.
*Fantaisie p. le PF. Op. 62. Vienne, Artaria et Co. 1974. 9 S. M.S. 9318.
*Trois Rondeaus p. PF. Oe. 68. Offenbach, André 2498. 23 S. M.S. 9327.
Andreas Eler. *Trois Quartetten (!) p. Fl., Vl., Vla., Vc. (In D, d, G.) Hs. St. S.m. 2920.
*Albert Elmenreich. Favoritt Quartett mit PF. aus dem komischen Intermezzo „Der Kapellmeister". Wien, chem. Druckerei 257. 19 S. M.S. 10054.
*August Escaf. Salve Regina in Es. Sopr., 2 Vl., Org. Hs. St. 5 Bl. W. S.m. 2706.
*Essinger. Zwei Offertorien. Sopr., 2 Vl., 2 Co., Org. Hs. St. 9 Bl. W. S.m. 2707.
Euterpe, eine Reihe moderner u. vorzüglich beliebter Tonstücke f. d. PF. hg. v. Anton Diabelli. Nr. 388, 406. E. M.S. 5170.
Josef Eybler. Tre Quartetti a 2 Vl., Vla. e Vc. Op. 1. Vienna, Artaria e Co. 615. St. 58 S. S. M.S. 10122.
*Trois Quatuors p. 2 Vl., A., Vc. Oe. X. Vienne, Jean Traeg 411. St. 76 S. S. M.S. 10123.
Grand Trio p. Vl., Vla. et Vc. Oe. 2. Vienne, J. Traeg 32. St. 21 S. W. M.S. 9941.
*Leichengesang f. 4 Männerstimmen. Hs. St. 4 Bl. W. S.m. 2788.
A. Ferron. Wiegenlied. A. P. 8 Bl. S.m. 2554.
Friedrich Ernst Fesca. Trois Quatuors p. 2 Vl., A. et Vc. Oe. 1. Vienne, Mechetti 345. St. 70 S. S. M.S. 10092.
Trois Quatuors p. 2 Vl., A. et Vc. Oe. 2, 3. Vienne, Mechetti 420, 445. St. 50 u. 88 S. S. M.S. 10124.
Grand Quatuor p. 2 Vl., A. & Vc. Oe. 4. Vienne, Tob. Haslinger, S. et C. 2473. St. 33 S. S. M.S. 10124.
Quatuor p. 2 Vl., Vla. et Vc. Oe. 14. Leipzig, Hofmeister 616. St. 44 S. S. M.S. 10124.
Pot-Pourri arr. p. Fl., Vl., A. et Vc. per Charles Keller. Wien, P. Mechetto 706. St. 13 S. S. M.S. 10217.
Max Filke. Missa solemnis in c. A. P. 46 Bl. S.m. 3205.
*Dominikus Finkes. Graduale „Pater noster" f. Alt u. Orch. Hs. St. 14 Bl. W. S.m. 2708.
Emanuel Aloys Förster. Anleitung zum General-Baß. Leipzig, Breitkopf & Härtel 2339. 58 S. W. M.S. 9904.

Practische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses. 3 Abteilungen. Wien, Artaria & Co. 2600. 59 S. W. M.S. 9905.

*Franz Fraundorfer. Motetto in C „Jesu labantes respice". 4 V. u. Orch. Hs. St. 14 Bl. W. S.m. 2709.

Franz Jakob Freystaedtler. *Grand Caprice p. le PF. Vienne, Thadé Weigl 1359. 9 S. W. M.S. 9943.

Ludwig Frischenschlager. Jubiläums-Hymne 1908. A. Kl. A. 10 Bl. S.m. 3206.

C. Fürstenau. Sechs Maurer-Gesänge mit Begl. von Guit. u. Fl. Mainz, B. Schott 1009. 19 S. E. M.S. 10186.

Jean Fuß. *VIII Ecossoises p. le PF. Vienne, Louis Maisch. 3 S. W. M.S. 9944.

John Joseph Fux. Practical Rules for learning Composition. Translated from a Work intitled Gradus ad Parnassum by J. J. Feux (!). London, John Preston. 51 S. M.S. 10225.

Pietro Fux (Fuchs). *Variations sur l'air „O mein lieber Augustin" f. 2 Vl. Hs. St. 3 Bl. W. S.m. 2921.

Johann Gallus-Mederitsch. *Missa ex D. Hs. St. W. S.m. 2605.

*XII Quatuors pour 2 Vl., A. e Vc. Hs. St. 141 Bl. S.m. 2449.

*(5) Fantasien, (6) Ricercattas, (5) Capriccios (für Streichquartett). Hs. St. 164 Bl. S.m. 2450.

Florian Leopold Gaßmann. *Motetto de tempore „Dulcis Jesu" f. Sopr. u. Orch. Hs. St. 12 Bl. W. S.m. 2711.

Six Quatuors p. 2 Vl., A. et Vc. Vienne, Bureau d'Arts et d'Industrie 341. St. 95 S. S. M.S. 10125.

Josef Gelinek. *Sonatina leicht und angenehm f. d. PF. Wien, Artaria & Co. 608. 7 S. M.S. 9946.

August Gerke. Trio pour 2 Vl. et B. Oe. 2. Leipsic, Breitkopf & Härtel 1630. St. 15 S. M.S. 9947.

Josef Giordani. Sonate a 4 mains sur de meme Cl. in D. Hs. 10 Bl. W. S.m. 2922.

Franz Gläser. Des Adlers Horst, rom. kom. Oper in 3 A. Kl. A. Berlin, M. Bahn 752. 161 S. M.S. 10199.

Franz Gleißner. Missa brevis in C. (Fälschlich Mozart zugeschrieben, K.-Anhang 234.) Hs. St. W. S.m. 2643.

Mauro Giuliani. Duo arrangé p. Guit. et Vl. Vienne, Impr. chim. 1457. St. 19 S. M.S. 10055.

Christof Willibald v. Gluck. *Orfeus und Euridice. Zweyter Aufzug. Gez. von Bl. 142—375. A. P. von Karl v. Pauerspach, Regensburg, 26. Feber 1784 geschrieben. 117 Bl. S.m. 2353.

Franz Götz. *Thema con Variazioni 12. Vl. u. B. Hs. 3 Bl. W. S.m. 2923.

Adalbert v. Goldschmidt. Der Strom. A. Lied. 4 Bl. S.m. 2354.

*Graßl. Missa in C. Hs. St. W. S.m. 2631.

Josef Gruber. Missa solemnis op. 108. St. Florian 1898. A. P. 55 Bl. S.m. 3208.

Alfred Grünfeld. Capriccio f. Kl. u. Orch., gespielt 14. März 1870 in Berlin. A. Kl. A. 6 Bl. S.m. 2346.

Das Weiberdorf. Komische Oper. Beendet 7. Nov. 1905. A. Kl. A. 141 Bl. S.m. 2347.

Adalbert Gyrowetz. *Tantum ergo. Hs. St. 16 Bl. W. S.m. 2712.

Quartetto I—III. In C, D, A. „Schoenebergae die 19. Junii 1810. H. U." Hs. St. 33 Bl. Aut. von Hil. Urban. W. S.m. 2925.

*Menuetto per il PF. con un Vl. op. 25. Hs. St. 5 Bl. W. S.m. 2924.

Trois Sonates p. le Cl. avec acc. d'un Vl. et Vc. Oe. 28. Vienne, Cappi 832. 80 S. M.S. 9949.

Jakob Haag. Stilleben. Polka Mazur. (Op. 61.) A. P. 3 Bl. E. S.m. 2572.
Habegger. *Graduale „Eja catos" in B. Hs. St. 10 Bl. W. S.m. 2884.
*Graduale „Debellatis mundi castris" in G. Hs. St. 10 Bl. W. S.m. 2885.
Anton Hackel. Mariechen. Op. 39. Wien, Trentsensky et Vieweg 2836. 9 S. E. M.S. 10187.
Sehnsucht und Stimmen. Op. 33. Wien, Trentsensky u. Vieweg 2765. 4 S. E. M.S. 10188.
Georg Friedrich Händel. Ouverture aus dem großen Oratorium Timotheus oder Die Gewalt der Musick von Haendl für das PF. Wien, chem. Druckerei 2062. 5 S. M.S. 10057.
Pierre Haensel. Trois Quatuors p. 2 Vl., A. et Vc. Oe. 20. Vienne, Artaria & Co. 2032. St. 80 S. S. M.S. 10093.
Georg Joachim Josef Hahn. Der Wohl unterwiesene General-Baß-Schüler. Augspurg, Lotters Erben 1751. 88 S. M.S. 9457.
Anton Halm. 3. Quartett f. 2 Vl., Vla. u. Vc. Op. 40. Wien, P. Mechetti 990. St. 40 S. S. M.S. 10126.
Tobias Haslinger. Quartett f. d. PF. mit Begl. einer Fl., Vla. u. Vc. XIII. Neue Ausgabe. Wien, T. Haslinger 2413. St. 33 S. M.S. 9677.
Johann Adolf Hasse. *Motetto ex G „O Sorte nupta" f. Sopr., 2 Vl., Vla., Org. Hs. St. 9 Bl. W. M.S. 2713.
Josef Haydn. Paukenmesse (C) in hs. St. W. S.m. 2606.
Nelsonmesse (d) in hs. St. W. S.m. 2607.
Missa in G (Sti Nicolai) in hs. St. W. S.m. 2608.
Missa (brevis Sti Joannis) in B. Hs. St. W. S.m. 2609.
Missa solemnis in B (Theresienmesse) in hs. St. W. S.m. 2610.
Missa ex B in hs. St. W. S.m. 2611.
Offertorium „Insanae et vanae curae". Hs. St. unvollst. 6 Bl. S.m. 2584.
Motetto in C „O Jesu te invocamus". Hs. St. Mit einem Motetto von Hueber. 26 Bl. W. S.m. 2714.
Ouverture a 2 Vl., 2 Ob., 2 Fg., Fl., 2 C., Vle. et B. (in D). Vienne, Hoffmeister 37. St. 12 S. W. M.S. 9951.
4 Divertimenti für 2 Vl., Vla., B. In C, F, A, Es. Hs. St. 20, 12, 24, 24 Bl. W. S.m. 2926—2929.
Trois Quintetti arrangées des grandes Sinfonies a 1 Fl., 2 Vl., A., et Vc. avec acc. de PF. ad libitum. Bonn, N. Simrock 81. St. 135 S. auch hs. S. M.S. 10128 I.
Trois Quintetti. Liv. II. (Sinfonia 4—6.) Simrock 85. St. 221 S. auch hs. S. M.S. 10128 II.
Trois Quintuors. Liv. III. (Sinf. 7—9.) Simrock 125. St. 93 S. S. M.S. 10128 III.
Trois Quintuors. Liv. IIII. (Sinf. 10—12.) Simrock 163. St. 91 S. S. M.S. 10128 IV.
(Zweimal) Trois Quatuors pour 2 Vl., A. et Vc. Oe. 32. Vienne, Artaria et Co. 848, 849. (Sechs Quartette.) St. 58 u. 68 S. M.S. 10209.
Trois Quatuors pour 2 Vl., A. et Vc. Oe. 73. Vienne, Artaria et Co. 601. St. 66 S. M.S. 10209.
Six Quatuors pour 2 Vl., A. et B. Oe. XXXIII. Lyon, Guera. St. 77 S. M.S. 10209.
12 Menuetti und 11 Trio. Aus dem großen k. k. Redoutensaal per il Clavicemb. Hs. 12 Bl. W. S.m. 2931.
Grand (!) Sonate pour le Clav. a 4 m (in C). Hs. 9 Bl. W. S.m. 2930.
Tre Sonate per il Clavic. o PF. con un Vl. e Vc. Op. 78. Vienna, Artaria et Co. 705. 57 S. W. M.S. 9952.
Tantum ergo ex G — über die Volkshymne — 4 v. u. Orch. (einger. von Josef Winkler). Hs. St. 22 Bl. W. S.m. 2723.

S. Werner.

Michael Haydn. Missa ex C (Sti. Gabrielis 1768, Klafsky 5). Hs. St. W. S.m. 2612.
Missa ex C (Solemnis 1772. Kl. 9). Hs. St. W. S.m. 2613.
Missa ex C (Sti. Dominici 1786. Kl. 14). Hs. St. W. S.m. 2614.
Missa ex C (Sti. Michaelis. Kl. 27). Hs. St. W. S.m. 2615.
Missa ex C. Pro Solemnitate. Hs. St. unvollst. W. S.m. 2616.
Missa ex C. 4 v. u. Orch. Hs. St. W. S.m. 2617.
Missa ex C. 4 v., Orch. Hs. St. W. S.m. 2618.
Missa Pastoralis ex D. 4 v., Orch. Hs. St. W. S.m. 2619.
Missa ex B. 4 v., 2 Vl., Vlone., Org. Hs. St. W. S.m. 2620.
Requiem ex Es. 4 v., 2 Vl., 2 Co., Org. Hs. St. W. S.m. 2621.
Te Deum (Kl. V/1). Hs. St. 25 Bl. W. S.m. 2715.
Zwei Gradualien „Tollite portas" in C u. „Benedicta" in Es. 4 v., 2 Vl., 2 Cl., T., Org. Hs. St. 21 Bl. W. S.m. 2716.
Graduale in F „Viderunt omnes" (Kl. II/8). Hs. St. 13 Bl. W. S.m. 2717.
Graduale in G „Sederunt principes" (Kl. II/9). Hs. St. 11 Bl. W. S.m. 2718.
Graduale in B „Benedictus" (Kl. II/7). Hs. St. mit e. Graduale von A. Rieder. 15 Bl. W. S.m. 2719.
Miserere in Es. 4 v., 2 Vl., 2 Co., 2 Tromb., Vlone., Org. Hs. St. 16 Bl. W. S.m. 2720.
Motette in As „Domine Jesu". 4 v., 2 Vl., 2 Co., Org. Hs. St. 12 Bl. W. S.m. 2721.
Tantum ergo ex C. 4 v., 2 Vl., Org. Hs. St. Mit e. Tantum ergo von Joh. Winkler. 16 Bl. W. S.m. 2838.
Trois Quatuors p. 2 Vl., A. et Vc. Vienne, Bureau d'Arts et d'Industrie 58. 82 S. (Das 2. Quartett — in D — fehlt bei Perger.) St. S. M.S. 10127.

A. Hellé. Cantate en l'honneur de Jacques Callot. Excutée Nancy, 26. Juin 1877. A. Kl. A. 23 Bl. S.m. 3209.

Georg Hellmesberger. I. Quartett f. 2 Vl., Vla. u. Vc. 1. W. Wien, D. Sprenger 688. St. 23 S. S. M.S. 10095.

Ignaz Herbst. Kaiser Franz Josef I. Symphonische Dichtung. A. P. 34 Bl. S.m. 3212.

Ferdinand Herold. Zampa, oder Die Marmorbraut. Kl. A. o. T. Wien, T. Haslinger 5970—5990. 86 S. E. M.S. 10200.

*Herzig. Tantum ergo ex D. 4 v., Orch. Hs. St. 15 Bl. S.m. 2724.
Litaney in D. 4 v., 2 Vl., Org. Hs. St. 17 Bl. W. S.m. 2725.

Friedrich Heinrich Himmel. *Drey Deutsche Lieder, f. d. Guit. einger. v. J. N. Huber. Wien, P. Mechetti 559. E. M.S. 10189.

Heinrich Hirtl. Oberländler in D für 2 oder 3 Vl. u. B. 2. Lieferg. Wien, Diabelli & Co. 1733. St. 10 S. W. M.S. 9953.

Anton Höllmajr. *14 Ländler, 2 Trios et Coda a. d. k. k. gr. Redouten-Saal 1798 per il Cl. Hs. 8 Bl. W. S.m. 2933.

Leopold Hoffmann. *Missa ex A. Hs. St. W. S.m. 2692.
Vidi aquam a 4 v. Hs. P. 4 Bl. S.m. 2600.
Litaniae ex C. Hs. St. 17 Bl. W. S.m. 2726.
Litaney in C. Hs. St. 25 Bl. W. S.m. 2727.
Offertorium in C „Salus et gloria". Hs. St. 19 Bl. W. S.m. 2729.
*Motetto ex D „Clientes agite". Hs. St. 13 Bl. W. S.m. 2728.
*Aria de Jesu ex F. Hs. St. 7 Bl. W. S.m. 2730.

Franz Anton Hoffmeister. Quartetto concertante a 2 Vl., Vla. e Vc. (in C). Hs. St. 21 Bl. W. S.m. 2934.
Quartetto Concertante (in D). Hs. St. 25 Bl. W. S.m. 2935.
„ „ (in F). Hs. St. 20 Bl. W. S.m. 2937.

F. Ant. Hoffmeister. Quartetto Concertante (in A). Hs. St. 18 Bl. W. S.m. 2938.
Quartetto Concertante (in G). Hs. St. 25 Bl. W. S.m. 2939.
„ „ (in B). „ „ 23 Bl. W. S.m. 2940.
VI Quartetti (in Es, D, F, C, G, B). Hs. St. 60 Bl. W. S.m. 2936.
*Caprices à Fl. Hs. 17 Bl. W. S.m. 2941.
Six Quatuors Concertantes. Oe. X/XI. Vienne, chez l'Auteur et chez Rudolph Gräffer. St. 68 S. W. M.S. 9954.
Tre Quintetti a 2 Vl., 2 Vle. e Vc. Op. XXIII. Lib. 2. Offenbach, G. André 285. St. 53 S. W. M.S. 9678.
Josef Hradetzky sen. Mailieder. Walzer f. Kl. A. 4 Bl. S.m. 2551.
Georg Huber. *Missa ex C. Hs. St. W. S.m. 2622.
*Missa in C. Hs. St. W. S.m. 2623.
* „ „ „ „ „ „ S.m. 2624.
* „ „ Es. „ „ „ S.m. 2625.
* „ „ F. „ „ „ S.m. 2626.
* „ „ B. „ „ „ S.m. 2627.
*Offertorium in D „Magnificate Dominum". Hs. St. 24 Bl. W. S.m. 2731.
Robert Hudson. A Psalm of Thanksgiving to be sung by the Children of Christs Hospital. (London) Charles Rivington 1788. 1 Bl. M.S. 8949.
Ignaz Hübel. *Gefühle am Kirchhofe. Für das PF. (mit Gesang). Wien, Joseph Eder 238. 3 S. M.S. 9700.
*XII Neue Ländler f. e. Vl. Wien, Eder 565. 3 S. M.S. 10156.
*Hueber. Motetto in D de Tempore. 4 v., Orch. Hs. St. 15 Bl. W. S.m. 2732.
Motetto in D „Magnificate Dominum". Hs. St. Mit einer Motette von J. Haydn. 26 Bl. W. S.m. 2714.
Johann Nepomuk Hummel. Missa Nr. 1 in B. Hs. St. W. S.m. 2628.
*Tantum ergo in G. Hs. St. 18 Bl. W. S.m. 2733.
*Leichen-Gesang in As. 4 Männerst., Holzbl. Hs. St. 21 Bl. W. S.m. 2734.
Trois Airs avec Variations p. le PF. Oe. 3. Agé de 14 Ans. Vienne, Imp. et vendu par l'Auteur. Gestochen von Johann Schäfer 1794. Mit Hummels Unterschrift. 18 S. W. M.S. 9956.
Neue Walzer mit Trios aus dem Apollo-Saale. Einger. f. 2 Vl. u. B. Wien, Steiner & Co. 3244. St. 10 S. W. M.S. 9957.
L. Jansa. Offertorium „Paratum cor meum". Hs. St. S.m. 2581.
Nicolò Isouard. L'Impromptu de Campagne. Mis en Opéra Comique. Paris, Mag. de Mus. (1801). P. 152 S. M.S. 9113.
Josef Kaintz. Requiem (in c). Hs. St. unvollst. W. S.m. 2629.
Ferdinand Kauer. *Partia ex C. 2 Ob., 2 Co., 2 Fg. Hs. St. 6 Bl. W. S.m. 2943.
*Partia ex D. 2 Ob., 2 Co., 2 Fg. Hs. St. 10 Bl. W. S.m. 2944.
S. Mozart.
Josef Kaulich. Kaiser-Messe. A. P. D. Mozart. 43 Bl. S.m. 3213.
*Kautsch. Todenlied (!) in B. „Bey einer großen Leich." Hs. St. 6 Bl. W. S.m. 2735.
Friedrich Josef Kirmair. *Variatios (!) p. le Cl. Hs. 4 Bl. W. S.m. 2945.
Joseph Klauser. *XII Variations sur l'air „O! Mein lieber Augustin" p. 2 Vl. Op. 1. Hs. 4 Bl. W. S.m. 2946.
Johann Florian Kluger. *Vaterlands-Lied der Böhmen. Prag, W. Wacha. 3 S. M.S. 9712.
*Missa Solemnis in Es. Hs. St. S.m. 3216.
*Ignaz Kolloritsch. Tantum ergo in C. A. P. 4 Bl. W. S.m. 2896.
Hs. St. 18 Bl. W. S.m. 2736.

Anton Komenda. *Ave Maria. Tenor u. Str. Hs. St. 8 Bl. W. S.m. 2737.
Leopold Kozeluch. Grand Sonata a 4 m. (in B). Hs. 16 Bl. W. S.m. 2947.
Eduard Kremser. Hymne z. Enthüllung d. Radetzky-Denkmals. A. Kl. A. 10 Bl. S.m. 3218.
Franz Krenn. Offertorium „Diligam te Domine" f. B., Bl. solo u. Orch. Hs. St. 18 Bl. W. S.m. 2738.
Conradin Kreutzer. *Graduale „Haec dies, quam fecit Dominus" zur hl. Osterfeyer, den biederen Einwohnern der Stadt Steyr gewidmet. A. P. Wien, Jänner 1839. 8 Bl S.m. 2348.
*Arie zur Oper Lestocq f. H. Staudigl. Hs. Spart. 8 Bl. S.m. 2538.
*Arie „Ihr mögt mir an der Seite gehn". Hs. Part. 23 Bl. S.m. 2539.
*Das Nachtlager in Granada. Romantische Oper in zwei Akten nach Fr. Kinds Drama bearb. von Frh. v. Braun. Vollst. Kl.-A. vom Komponisten. Wien, A. O. Witzendorf 2764, 2767. 93 S. M.S. 10076.
*Klänge der Schwermuth. 6 Balladen v. L. Uhland. Wien, Treutsensky & Vieweg 2831. 16 S. M.S. 10190.
Rudolf Kreutzer. 40 Etudes ou Capices (!) p. le Vl. Hs. v. Johann Karch, Hohenruppesdorf, den 30. October 1827. 12 Bl. W. S.m. 2948.
Franz Krommer. Trois Quintetti p. 2 Vl., 2 A. & Vc. Oe. 100 Nr. 3. Offenbach, J. André 4814. St. 36 S. S. M.S. 9679.
*Quintuor pour la Fl., le Vl., 2 A. et le Vc., adapté à la Fl. d'après le premier Quintuor de son Oe. XXV. Vienne, Bureau d'Arts et d'Ind. 111. St. 37 S. S. M.S. 10129.
Trois Quatuors pour 2 Vl., A. & Vc. Oe. 4. Offenbach, J. André 674. St. 45 S. S. M.S. 10130.
Trois Quatuors concertans. Oe. V. Augsbourg, J. Ch. Gombart 124. St. 45 S. S. M.S. 10096.
*Trois Quatuors. Oe. 6. Paris, Pleyel 400. St. 72 S. S. M.S. 10097.
Trois Quatuors. Oe. 16. Vienne, Artaria et Co. 777. St. 59 S. S. M.S. 10131.
Trois Quatuors. Op. 50. Vienne, Bureau d'Arts et d'Industrie 389. St. 82 S. S. M.S. 10132.
Trois Quatuors. Op. 56. Vienne, imprim. chimique 231. St. 83 S. S. M.S. 10133.
Josef Krottendorfer. *Missa Solemnis in D. Hs. St. W. S.m. 2630.
*Requiem e C min. Hs. St. W. S.m. 2751.
Verschiedene Meßeinlagen in hs. St. W. S.m. 2739—2750.
Josef Küffner. Quartetto (in G). 2 Vl., Vla., Vc. Hs. St. 18 Bl. W. S.m. 2949.
*Lang. Tantum ergo ex C. 4 v., Orch. Hs. St. 19 Bl. W. S.m. 2752.
Max Josef Leidesdorf. Vergiß mein nicht. Rondo f. d. PF. 116. W. Wien, Steiner & Co. 3202. 15 Bl. M.S. 9321.
Premier Quatuor pour 2 Vl., A. et Vc. Oe. 144. Vienne, Sauer & Leidesdorf 214. St. 49 S. S. M.S. 10134.
S. Rossini, Spontini, Weber.
Georg Lickl. *Missa ex C. Hs. St. W. S.m. 2632.
*Missa in F. Hs. St. W. S.m. 2633.
*Missa in F. Hs. St. W. S.m. 2634.
*Missa in G. Hs. St. W. S.m. 2635.
* Trois Quatuors p. Hautb., Vl., A. et Vc. Oe. 26. Vienne, impr. chim. 820. St. 37 S. M.S. 9680.
Troisième Rondino p. le Pf. Oe. 29. Vienne, T. Haslinger 5041. 9 S. M.S. 9322.
Joseph Lipavsky. Lieder österreichischer Wehrmänner von H. J. v. Collin. Als Volkslieder mit

willkürlicher Begl. des Pianof. in Musik gesetzt. Wien u. Pesth, im Kunst- u. Industrie-Comptoir. 646. 12 S. W. M.S. 9915.

Johann Karl Loos. *Offertorium ex D. Applausus voces." Hs. St. 12 Bl. W. S.m. 2753.

Domenico della Maria. *Der Onkel in Livree. Auswahl der beliebtesten Stücke f. d. PF. Wien, Th. Weigl 546. 22 S. M.S. 9916.

Albino Maschek. Missa in D. A. P. 62 Bl. gedr. St. S.m. 3219.

*Josef Mayseder. Fünftes Quartett f. 2 Vl., Vla. u. Vc. 9. W. Wien, T. Haslinger 2499. St. 36 S. S. M.S. 10102.

Sechstes Quartett f. 2 Vl., Vla. u. Vc. 23. W. Wien, T. Haslinger 3086. St. 42 S. S. M.S. 10100.

Quatrième Trio pour PF., Vl. et Vc. Oe. 59. Vienne, Haslinger veuve et fils 9380. St. 47 S. S. M.S. 10101.

Violin-Solo mit Begl. einer 2. Vl., Vla. u. Vc. Wien, Mechetti 1734. St. 21 S. S. M.S. 10099.

Mederitsch s. Gallus.

Constantine Meinl geb. Lefèbre. Etude f. d. PF. A. „ihrem Schüler Josef Winkler" 21. 8. 49. 4 Bl. W. S.m. 3061.

Giacomo Meyerbeer. Festhymne zur 25 j. Vermählungsfeier des Königs v. Preußen. Berlin, Bote & Bock. 1538. 26 S. M.S. 9757.

Mathias Monn. *Symphonia ex D. 2 Vl., Vla., D. Hs. St. 8 Bl. (fehlt bei Fischer). W. S.m. 2952.

Six Quatuors pour 2 Vl., A. et Vc. Oe. posth. Vienne, Bureau d'Arts et d'Ind. 285. Qu. 1—3. 19 S. St. W. M.S. 9968.

Ignaz Moscheles. Les charmes de Paris. Rondeau brillant. Pour le PF. Oe. 54. Vienne, Mechetti 2243. 13 S. S.m. 9328.

Ignaz Mosel. *12 Deutsche Tänze und 12 Trios nebst Coda, aufgef. im k. k. kl. Redouten-Saale z. V. d. Pensionsges. bild. Künstler 1806. Für das FP. einger. vom Autor. Wien, Joh. Traeg u. Sohn. 11 S. W. M.S. 9969.

W. A. Mozart. Missa in C. K. 220. Hs. St. W. S.m. 2636.

Missa in C. K. 257. Hs. St. W. Sm. 2637.
„ „ „ K. 258. „ „ „ „ 2638.
„ „ „ K. 259. „ „ „ „ 2639.
„ „ „ K. 317. „ „ „ „ 2640.
„ in D. K. 194. „ „ „ „ 2641.
„ in B. K. 275. „ „ „ „ 2642.

Ave verum. Hs. St. 13 Bl. W. S.m. 2754.

La Clemenza di Tito. Opera seria ridota (!) per il FP. Vienna, T. Mollo 1045. 138 S. E. M.S. 10201.

La Clemenza di Tito. Opera seria in due atti aggiustata per il Cemb. Titus der Großmüthige. Im Kl.-A. v. Siegfried Schmiedt. Leipzig, Breitkopf. 145 S. Mit Szenenstich. M.S. 10219.

Don Juan(.) Eine heroisch-komische Oper in 2 Acten. Kl. A. m. d. u. it. T. Wien, chem. Druckerei 1400. 203 S. E. M.S. 10203.

Die Entführung aus dem Serail. Kl. A. m. T. Hamburg, Joh. Aug. Böhme 1823. 153 S. E. M.S. 10203.

Ouvertüre aus der Oper: die Zauberflöte f. d. PF. Wien, chem. Druckerei des S. A. Steiner und Co. 8. 7 S. E. M.S. 10205.

Chor Quis te comprehendat' f. 4 Singst., Vl.-Solo. Wien, M. Artaria 784 (K. Anh. 110, übertr. a. Serenade K. 391). St. W. M.S. 10025.

Musikalischer Spaß. Op. 93. Hs. St. Aut. Josef Müller. Auf B. Federzeichnung nach Andrés Vignette. 20 Bl. S.m. 2433.

Quatuor pour Pf., Vl., A. et Vc. Oe. 24. 2. éd. Vienne, J. Cappi 1416. St. 26 S. S. M.S. 10103.

Trois Sonates pour le Cl. ou Pf. La troisième est acc. d'un Vl. obl. Oe. VII. Vienne, C. Torricella. 55 S. (Vl.-St. fehlt.) M.S. 10085.

Grande Sestetto concertante per 2 Vl., 2 Vle., Vc. 1. conc., Vc. 2 e Cb. ridotta d'una Sinfonia conc. (Wien) Nel Magazino della C. R. pr. Stamperia chimica 658. (Nach K. 364.) St. 48 S. M.S. 10061.

Grand Quintuor pour II Vl., II A. et Vc. Arr. D'un Concert pour Pf. Vienne, Impr. chimique 900. (Nach K. 595.) St. 45 S. M.S. 10060.

Sei Quartetti per 2 Vl., Vla. e Vc. Composti e Dedicati al Signor Giuseppe Haydn. Op. X. Vienna, Artaria Comp. 59. Mit der Widmung an Haydn vom 1. 8. 1785 in der 1. Bl. (K. 387, 421, 458, 428, 464, 465.) St. 151 S. M.S. 10082.

(Zweimal) Tre Quartetti per 2 Vl., Vla. e B. Op. 10, Nr. 1 u. Nr. 2. Vienna, Artaria e Co. 59139. (K. 387, 421, 458, 428, 464, 465.) St. 100 S. M.S. 10180.

Trois Quatuors pour 2 Vl., Vle. et Vc. Op. 18. Vienne, Artaria et Comp. 361. St. 73 S. (K. 575, 589, 590.) W. M.S. 9972.

Quatuor a 2 Vl., A. et Vc. Oe. 35. Vienne, Artaria et Co. 587. St. 30 S. (K. 499) M.S. 10181.

Trio a Vl., Vla. e Vc. Vienna, Giuseppe Eder 226. St. 21 S. W. M.S. 9973

Sonata in D a 4 m. K. 381. Hs. 14 Bl. W. S.m. 2957.

Grande Sonate arr. p. Cl. avec acc. d'un Vl. tiré d'un Trio. (K. 563.) Hs. St. 16 Bl. W. S.m. 2968.

Auszug der beliebtesten Stücke aus M.s Zauberflöte. Frey übersetzt f. d. PF., eine Vl. u. Vc. von Ferdinand Kauer. Hs. 19 Bl. unvollst. W. S.m. 2961.

Ariette avec Variations pour le Cl. ou PF. Vienne, Artaria Co. 68. 12 S. (K. 264.) W. M.S. 9974.

Wolfgang Amadeus Mozart Sohn. Drey deutsche Lieder. Wien, Artaria Co. 3072. 13 S. E. M.S. 10191.

Adolf Müller. Glück, Mißbrauch und Rückkehr. Von Nestroy. Wien, T. Haslinger 7551—3 21 S. M.S. 10150.

Moppel-Galopp a. d. Nestroy'schen Posse: Moppels Abentheuer. Wien, T. Haslinger 7320. 4 S. M.S. 10151.

Das Haus der Temperamente. Posse von Nestroy. Wien, T. Haslinger. 7391—4. 41 S. M.S. 10152.

Das Mädl aus der Vorstadt. Posse von J. Nestroy. Wien, T. Haslinger 8495. 7 S. M.S. 10153.

Heinrich Müller. Duett „Rätin Krause gibt zuhause". A. 14 Bl. S.m. 2959.

Wenzel Müller. Duetto „Wenn d'Liserl nur wollt" a. d. Neu-Sonntagskinde (f. Kl.). Wien, musikal. Magazin. 7 S. W. M.S. 9918.

Josef Joachim Benedikt Münster. Musices Instructio in Brevissimo Regulari Compendio Radicaliter data, d. i. Kürtzist — doch wohl gründlicher Weg u. wahrer Unterricht. Augspurg, Lotters Erben 1751. 32 S. M.S. 9457.

Johann Namiesky. Lytania. Hs. St. 23 Bl. S.m. 2585.

Johann Gottlieb Naumann. Offertorium „Lauda Sion". Hs. P. 12 Bl. W. S.m. 2756.

Sigismund Neukomm. Messe des morts. Hs. Kl.-A. u. 2 Part. 94 Bl. S.m. 3220.

Le retour à la vie. Grande Sonate caracteristique. Pour le PF. Oe. 30. Leipsic, Breitkopf & Härtel 3211. 25 S. M.S. 9685.

Johann Gottlieb Nicolai. Sei Sonate(!) per il Fl. e B. Hs. St. 26 Bl. W. S.m. 2963.
Johann Ferdinand Niemetz. Ouvertüre zu Prinz Absalon. Hs. P. 28 Bl. S.m. 2440.
Das Nordlicht zu Kasan. Große Oper in 4 Aufz. Hs. P. 485 Bl. 4 Bde. S.m. 2442.
Moritz Nitzelberger (Pseudonym West). Repertoire (seiner Librettosammlung). A. 130 Bl. S.m. 2483.
Die den Operntexten eingegliederte Bibliothek West umfaßt in 197 Bänden etwa 3000 Texte des Pariser Theaters aus der Zeit 1830—1870. Sie wurde im Juni 1926 erworben.
Franz Novotny. Missa in C (Novoty). Hs. St. W. S.m. 2644.
Missa in F (Novoty). Hs. St. W. S.m. 2645.
Missa in A (Novottni). Hs. St. Vorh. 1., 2. Bl. W. S.m. 2646.
Missa in B Ordinaria (Nowotny). Hs. St. W. S.m. 2647.
Regina coeli (Novotni). Hs. St. 21 Bl. W. S.m. 2757.
*Karl Ockl, Rektor in Plan (Böhmen). Miserere. A. P. 28. I. 1780. 6 Bl. S.m. 3077.
Requiem in Es. A. P. 1795. 26 Bl. S.m. 3078.
Missa in F. A. P. 21. XII. 1798. 19 Bl. S.m. 3079.
Cantate Dominum. A. P. 6 Bl. S.m. 3080.
Offertorium „Tibi aeviterna trinitas". A. P. 20. VIII. 1799. 3 Bl. S.m. 3081.
Duo Offertoria a Quadragesima. IX Responsoria. A. P. 1800. 18 Bl. S.m. 3082.
Offertorien deutsch. A. P. 1803. 7 Bl. S.m. 3083.
Zum Feste Corporis Christi. A. P. 1808. 9 Bl. S.m. 3084.
Missa a grand Orchester in Es. A. P. 1809. 35 Bl. S.m. 3085.
Missa Coral. A. P. III. 1810. 6 Bl. S.m. 3086.
Missa in C. A. P. X. 1810. 19 Bl. S.m. 3087.
Regina coeli. A. P. 23. III. 1833. 7 Bl. S.m. 3088.
Jacques Offenbach. Dorothea. Hs. P. 117 Bl. S.m. 2339.
Hanni weint, Hansi lacht. Hs. P. 122 Bl. S.m. 2342.
Georg Onslow. 7tes bis 12tes Quartett f. 2 Vl., Br. u. Vc. 9. W. Nr. 1—3, 10. W. Nr. 1—3. Wien, Steiner u. Co. 2637—2639, 2821—2823. St. S. M.S. 10137—10139.
D. L. Ossaus. Grand Trio p. Vl., Vla., et Vc. Vienne, Artaria & Co. 2955. St. 40 S. S. M.S. 10104.
Ferdinand Pacher. Missa in D. Hs. St. W. S.m. 2648.
Marian Paradeiser. *Quatro in Es. Op. 60. 2 Vl., Vla., B. Hs. St. 18 Bl. W. S.m. 2964.
Alexander Vincenz Paržizeck, Direktor in Prag. *Fuge in c. Hs. bez. B. 1 Bl. W. S.m. 2965.
*Paschgl, Ord. Serv. B. M. V. Missa ex C. Hs. St. W. S.m. 2648.
*Pastrill. Te Deum in C. Ad usum J. M. P. 1775. Ludi Magister. Hs. St. 7 Bl. W. S.m. 2883.
*Hieronymus Payer. Concertino f. d. PF. m. Begl. v. 2 Vl., Vla., Vc. nebst einigen Blasinstr. ad lib. 79. W. Wien, T. Haslinger 3965, 3966. 11 u. 15 St. M.S. 9739.
8 Ländler mit Coda. 6 Eccosaises und 1 Polonaise comp. zur Aufführung bey Gesellschafts-Bällen zum Römischen Kaiser im Carneval 1818 u. f. d. PF. einger. Wien, Mechetti 545. 7 S. M.S. 9975.
Francois Pechatschek. *Rondeau brillant pour le Vl. a. acc. d'Orch. Oe. 36. Vienne, Mechetti 3191—3193. St. M.S. 9681.
*Michael Peneduk. XII Ländlerische Tänze für eine Vl. Wien, Joh. Traeg 350, 352, 358, 359 (Heft 2, 4, 10, 11). 12 S. S. M.S. 10162.
J. Pensel s. Ballette.
Francois Pfeiffer. *Serenade p. Vl. et Guit. Oe. 17. Hs. St. 10 Bl. W. S.m. 2968.

Wenzl Pichl. *Divertimento in G a Vl. e Vc. Hs. St. 15 Bl. W. S.m. 2966.
3 Fugen für eine Vl. Hs. 2 Bl. W. S.m. 2267.

Johann Peter Pixis. Trois Marches pour le PF. à 4 m. Oe. 22. Vienne, P. Mechetti 424. 9 S. M.S. 10163.
Grandes Variations militaires pour 2 PF. av. acc. de l'Orch. Oe. 66. Leipzig, Probst 209. St. 36 S. M.S. 9686.

Ignaz Pleyel. *Benedictus in G. Hs. St. 8 Bl. Mit einem Benedictus in Es v. Mozart. W. S.m. 2758.
*Benedictus in F. Hs. St. 10 Bl. W. S.m. 2759.
Notturno a 2 Vl., 2 Vle., Vc., B., Ob., 2 Co. Hs. St. 46 Bl. S.m. 2982.
VI Quartetti. 2 Vl., Vla., Vc. Hs. St. 114 Bl. W. S.m. 2976.
Quartetto IIo (in c). Hs. St. 16 Bl. W. S.m. 2977.
Quartetto in gmoll. Hs. St. 16 Bl. W. S.m. 2278.
Quartett (in A). Hs. St. 32 Bl. W. S.m. 2979.
Quintetto IX (in D). 2 Vl., 2 Vla., Vc. Hs. St. 16 Bl. W. S.m. 2980.
Quintetto ex B. Hs. St. 24 Bl. W. S.m. 2981.
III Sonatines faciles agreables et progressives p. le PF. et Vl. livre I. Hs. 12 Bl. W. S.m. 2969.
Sonata in B per il Cl. Hs. 12 Bl. W. S.m. 2970.
Sonata ex C (f. Kl.). Hs. 6 Bl. W. S.m. 2971.
Grand Sonata per il Cl. av. acc. de Vl. et Vc. (in C). Hs. (Vl., Vc. fehlen.) 14 Bl. W. S.m. 2972.
Sonate (in B) a 4 m. Hs. 16 Bl. W. S.m. 2973.
Trois Grands Duos p. 2 Vl. Hs. St. 13 Bl. W. (Aut. von Johann Winkler, Schulgehilf, Mödling am 6. August 1815.) S.m. 2974.
Trio con Variationi ex Op. 17. 2 Vl., Vc. Hs. St. 6 Bl. W. S.m. 2975.
Six Quatuors pour 2 Vl., A. et Vc. Oe. XXXIV. Livre II. (Qu. IV—VI.) Vienne, Hoffmeister 260, 261. St. 44 S. W. M.S. 10105.
Trois Quatuors. Arranges p. Fl., Vl., Vla. et Vc. par Devienne. Vienne, Artaria Co. 291. St. 36 S. W. M.S. 9977.
Deux Quatuors p. 2 Vl.. Vla. et B. Arr. par Fiorillo. Oe. 36. Vienne, Artaria Co. 460. St. 32 S. W. M.S. 9978.
Une Sonate p. le Cl. ou PF. avec Vl. et Vc. Oe. 41. Nr. III. Vienne, Magazin de Mus. 162. (Nur Kl.-St.) 11 S. W. M.S. 9976.
Trois Sonates a 4 Mains Pour le Cl. ou Pf. Op. 25. Vienne, Cappi 359. 29 S. M.S. 9758.

Ignaz Baron v. Pöck. *Tantum ergo (in C). Hs. St. 16 Bl. W. S.m. 2760.
*Franz Alexander Pössinger. *Trois Quintetti a 2 Vl., 2 Vle., Vc. Hs. St. 61 Bl. W. S.m. 2983.
S. Rossini, Weigl.

Doctor Wilhelm Pohl. *Neue Auswahl Scherzhafter und Zärtlicher Lieder. Wien, Karl Friedrich Täubels 1801. 15 S. E. M.S. 10192.

Anton Polzelli. *Naenie, Den Musen des verewigten Joseph Haydn. Für 2 Ten., 2 B. A. St. 6 Bl. W. S.m. 2984.

Prandl (Johann Brandl?). *Missa in G. Hs. St. W. S.m. 2660.

Josef Preindl. Offertorium „Ad te levavi". Hs. St. 12 Bl. S.m. 2761.
Motetto in Es, Motetto ex G. Hs. St. 11, 14 Bl. S.m. 2762, 2763.

Heinrich Proch. Verschiedene Autographen. S.m. 2360—2365.

Premier Quatuor concertant p. 2 Vl., A. et Vc. Op. 12. Vienne, Diabelli & C. 5743. St. 33 S. S. M.S. 10106.

*Franz Josef Pull. Pastorella a 2 Vl., 2 Cl., B. Hs. St. 10 Bl. W. S.m. 2985.

*Quiadny. Requiem ex Dis. Hs. St. 18 Bl. W. S.m. 2854.

Benedikt Randhartinger. Erinnerung. Gedicht v. F. Grillparzer, dem allverehrten Dichter zur 80. Geburtstagsfeier überreicht. Wien, A. Bösendorfer 82. 5 S. E. M.S. 10193.

Anton Reicha. *Trio pour Vl., A. et Vc. Vienne, Impr. chim. 841. 15 S. S. M.S. 10107.
*Trois Quatuors. Oe. 48. Leipsic, Breitkopf & Härtel 215. 64 S. S. M.S. 10141.
Six Quatuors. Oe. 90. L. 2. Leipsic, Breitkopf & Härtel 3301. St. 72 S. S. M.S. 10142.

*Car. Reichart. Missa in Es. Hs. St. W. S.m. 2651.

Vincenz Reifner. Verklungen. Tonstück f. Orchester. Zur Erinnerung an Kaiserin Elisabeth. A. P. 9 Bl. S.m. 2352.

Leonhard Reinhard. Kurzer und deutlicher Unterricht von dem General-Baß. Augspurg, Lotters Erben 1750. 60 S. M.S. 9457.

Wilhelm Reuling. Der Kobold. Großes Feenballett in 4 Tableaux von H. Perrot f. d. Pf. Wien, A. Diabelli u. Co. 6489. 47 S. E. M.S. 9444.

Georg Reutter. Tantum ergo. Hs. St. 14 Bl. W. S.m. 2764.
2 Offertorien: „Beata es virgo", „Salve verbum". Hs. St. 16 Bl. W. S.m. 2765.
Libera domine. Hs. St. 10 Bl. W. S.m. 2766.

Ambros Rieder. Regenschori in Perchtoldsdorf. *Missa in Es. Hs. St. W. S.m. 2652.
*Requiem ex D. Hs. St. W. S.m. 2653.
*Requiem (ex d). 39. W. Wien, Steiner u. Co. 2796. St. auch hs. W. M.S. 10026.
Asperges me, Vidi aquam. Hs. St. 8 Bl. W. S.m. 2767.
Graduale in C. Alleluja. Hs. St. 20 Bl. W. S.m. 2768.
Offertorium „Lauda anima mea". Op. 63. Hs. St. 9 Bl. W. S.m. 2769.
Tantum ergo in C u. in Es. Hs. St. 13, 19 Bl. W. S.m. 2770, 2771.
(6) Offertorien. 43. W. Wien, Steiner u. Co. 2871—2876. St. auch hs. Meist Arien. W. M.S. 10027.
Offertorien: *55. W. Ave Maria. Sopranarie m. Vl.-Solo. Wien, Cappi u. Czerný 514. — *75. W. Duetto „Intende voci orationis meae." Wien, Diabelli u. Co. 1813. — *78. W. Ave Maria. Sopranarie m. Vc.-Solo. Wien, Diabelli u. Co. 1996. — *89. W. „Perfice gressus meos." 4 v. u. Orch. Wien, Joseph Czerný 1306. — *94. W. „Audi filia." 4 v. u. Orch. Wien, Diabelli u. Co. 2670. — 111. W. „Casti amoris et adoris." Sopranarie. Wien, Joseph Czerný 259. St. auch hs. W. M.S. 10028.
Zwey Gradualien. *41. W. 3. 4. Wien, Steiner u. Co. 2798. St. a. hs. W. „Jubilate Deo", „Domine Deus." M.S. 10029.
*Tantum ergo in C dur. 85. W. Wien, Joseph Czerný 516. St. W. M.S. 10031.
Tantum ergo in C. Op. 97. Wien, Diabelli u. Co. 3019. St. W. M.S. 10030.
*III. Quartetto in B a 2 Vl., Vla. e Vc. Hs. St. 38 Bl. W. S.m. 2987.
*Fuge in gmoll f. d. Orgel oder das Pf. 156. W. Wien, Diabelli u. Co. 8596. 7 S. Mit aut. Widmung Rieders an Johann Winkler 1847. W. M.S. 9911.

Heinrich Rietsch. 3 Klavierstücke. 1. Vorspiel (Ostinato phrygisch). 2. Fuge auf den Tod eines Meisters. 3. Dreiklänge. A. S.m. 2373.

Alessandro Rolla. Duetto pour Vl. et Vla. Hs. St. 12 Bl. W. S.m. 2989.
Ventiquattro Scale per il Vl. Ed. altrettanti piccioli Solfeggi progressivi con 1 acc. di altor Vl. Milano, Giovanni Ricordi 158. 29 S. W. M.S. 9907.
*Tre Duetti per Vl. e Vla. Op. X. Milano, Gio. Re Profe. 14. St. 42 S. W. M.S. 9979.

Andreas Romberg. Psalmodia. Offenbach, J. André 4301. P. u. St. 143 S. M.S. 9827.

*Trois Quatuors p. 2 Vl., A. et Vc. Oe. 7. Vienne, Artaria & Co. 1760. St. 66 S. S. M.S. 10119.
*Quatuor brillant. Oe. XI. Vienne, T. Mollo 1471. St. 18 S. S. M.S. 10120.
Trois Duos concertant p. 2 Vl. Hſ. St. 19 Bl. A. J. Winkler. W. S.m. 2990.
Gioacchino Rossini. La Donna del Lago ridotto per il Cl. da M. J. Leidesdorf. Vienne, Sauer & Leidesdorf. Collection 11. 84 S. M.S. 8875/11.
La Donna del Lago, arr. en Quatuor p. Fl., Vl., A. et Vc. par Alexandre Poessinger. Vienne, Th. Weigl 2445/6. St. 30 S. S. M.S. 10113.
Tancred. In Quartett geſetzt v. Al. Pöſſinger. Hſ. St. 50 Bl. W. S.m. 2991.
Cinque Quartetti originali per 2 Vl., Vla. et Vc. Nr. 2. Vienne, Cappi & Czerny 2. St. 13 S. S. M.S. 10114.
Franz Roth. Thomas, der Maſſenmörder von Bremerhaven. Volksſtück mit Geſang in 5 Akten v. Anton Bittner u. Carl Baier. Hſ. P. 33 Bl S.m. 2443.
*Rudimenta Panduristae oder Geig-Fundamenta. Augſpurg, Lotters Erben 1754. M.S. 9475.
*Chr. Rüttinger. VI Variationen Ueber ein beliebtes Thema aus dem Ballett Alcina für das Clarinett. Hſ. 4 Bl. W. S.m. 2992.
Antonio Sacchini. *Motteta ex C „Collaudate“. Sopranſolo m. Orch. Hſ. St. 20 Bl. W. S.m. 2772.
Leon de Saint Lubin. Autographen-Album des L. de S. L. 137 Bl. S.m. 3154.
Brief an C. F. Peters. 16. 3. 1823. A. 1 Bl. S.m. 3155.
Anton Salieri. Axur, Koenig von Ormus. Eine Oper in 4 Aufzügen nach Schmieders teutſcher Bearbeitung Und nach Salieris Muſick. Fürs Clavier einger. von C. G. Neefe. Bonn, Simrock 30. 147 S. M.S. 9810.
*Carlo Godofredo Salzmann. Quartetto per 2 Vl., Vla. e Vc. Vienna, Gio. Cappi. St. 25 S. S. M.S. 10143.
*Sammlung komiſcher Theater-Geſänge. Wien, Steiner u. Co. Nr. 15, 17—21, 38, 41, 42, 67, 68, die beiden letzten Hefte als Auserleſene S. k. Th. G. bei T. Haslinger. In Heft 42 ein Verzeichnis der ganzen Reihe. E. M.S. 10212.
Giuſeppe Sarti. Motteta ex A. Sopr.-Solo m. Orch. Hſ. St. 13 Bl. W. S.m. 2773.
*Concerto ex F. Cemb. 1. u. 2. (Sardi). Hſ. 10 Bl. W. S.m. 2994.
Ignaz Sauer. *Abgekürztes Deutſches Hochamt mit verbeſſerten Worten des H. Hofrath von Denis. Hſ. St. W. S.m. 2654.
*Lied (Gelobt ſey Jeſus Chriſtus!) bei der feyerlichen Frohnleichnams-Proceſſion. Part., Kl.-A. u. St. Wien, A. Diabelli u. Co. 4550. 9 S. W. M.S. 10033.
*Loblied zur allerſeligſten Jungfrau. Worte v. P. Silbert. Wien, A. Diabelli u. Co. 6123. 3 S. W. M.S. 10032.
Johann Schenk. *Blumengeſang von 3 Singſtimmen. Auguſt 1829. A. P. 4 Bl. S.m. 3152.
Autogr. Skizzenblatt. S.m. 3153.
Johann Baptiſt Schiedermayer, Domorganiſt in Linz.
Missa in C. Hſ. St. W. S.m. 2655.
Meſſe in c (C). Hſ. St. W. S.m. 2656.
Meſſe (in D). Hſ. u. gedr. St. W. S.m. 2657.
Meſſe (in G). Hſ. St. W. S.m. 2658.
*No. 2. Missa in G. Op. 19. Linz, Cajetan Haslinger. St. auch hſ. W. M.S. 10034.
Missa Solemnis (in C). Op. 31. Linz, C. Haslinger. St. auch hſ. W. M.S. 10035.
Meſſe nebſt Graduale und Offertorium. 32. W. Wien, Steiner u. Co. 2782. St. auch hſ. (In C.) W. M.S. 10036.

Te Deum laudamus. Vienna, Stamp. chim. 1756. St. auch hs. (In C.) W. M.S. 10038.
*Te Deum laudamus. 43. W. Wien, T. Haslinger 4712. St. auch hs. (In C.) W. M.S. 9740.
2 Gradualien in C. „Salvum fac servum", „Cantate Domino". Hs. St. 19 Bl. W. S.m. 2774.
*Lytaniae in F. Hs. St. 14 Bl. W. S.m. 2775.
*2 Tantum ergo. 44. W. Wien, T. Haslinger 4713. St. W. M.S. 10039.
Offertorium „Haec dies". 68. W. Wien, T. Haslinger 5025. St. (In F.) W. M.S. 10040.
*Pange lingua. 70. W. Wien, T. Haslinger 5031. St. W. M.S. 10041.
*IV Evangelien ... bei dem Frohnleichnamsfeste. 71. W. Wien, T. Haslinger 5032. St. W. M.S. 10042.
*6 moderne Aufzüge f. 4 Tr. u. Pauken. 69. W. Wien, T. Haslinger 5030. St. 11 S. W. M.S. 9985.
*Neue theoretische u. practische Violin-Schule. Ein zweckmäßiger Auszug aus der gr. Violin-Schule von Mozart. Wien, chem. Druckerei 2171. 29 S. W. M.S. 9908.

Schlagbuch für das PF. 48 Stücke, darunter 8 Deutsche a. d. Schwestern v. Prag (W. Müller), Marsch der Buonapartischen Legion, Variationen von Haydn, von Wanhal u. a. m. Hs. W. S.m. 3023.

H. C. Schmiedigen. Trois Duos facile (!) pour 2 Vl. Oe. 4. Vienne, Impr. chim. 869. St. 16 S. M.S. 10066.

Hans Schrammel s. Tänze.

Franz Schubert. Tantum ergo in C. Hs. St. 22 Bl. W. S.m. 2676.
Deutsche Tänze 1825. — Ländler. Hs. 14 Bl. S.m. 2435.

Ignatz Schuster. *Quodlibet aus der Posse Die falsche Prima-Donna in Krähwinkel. Wien, Steiner u. Co. 2855. 14 S. M.S. 10195.

*Schwarz. 2 Gradualien in C u. G. „Viderunt omnes", „Cum sanctis tuis." Hs. St. 15 Bl. W. S.m. 2777.
Te Deum. Hs. St. 10 Bl. W. S.m. 2778.

*Schwarzenbruner. Lytaney ex D. Hs. St. 16 Bl. W. S.m. 2779.

Simon Sechter. Magnificat. Sopr.-Solo, Vl.-Solo u. Orch. Hs. St. 11 Bl. W. S.m. 2780.

Franz Seegner. Variationen von Rode für die Vl. mit Begl. der Guitarre. Op. 6. Wien, A. Paterno 28. St. 6 S. W. M.S. 9988.

*Erasmus Seidel. (15) Lieder für Kinder zur Bildung d. Sitten u. des Geschmacks im Singen. Prag 1799. 33 S. E. M.S. 10194.

Ignaz v. Seyfried. Messe in C. Hs. St. 79 Bl. S.m. 2590.
Oberon Roi des Elfes. Grand Ballet-Pantomime de Fr. Horschelt. Wien, P. Mechetti 845. 68 S. Kl.-A. M.S. 10086.

Johann Nepomuk Skraup. Vineta. Romant. Oper in 3 Akten v. Hermann Schmid. A. P. Teilweise tschechisch. 429 Bl. S.m. 2367.
Chorparticell zur 1. Szene. A. 8 Bl. S.m. 2368.
Fragment zur Ouvertüre. Kl. 4 H. A. 1 Bl. S.m. 2369.
Requiem f. Männerchor. A. P. 6 Bl. S.m. 2370.
Bruchstücke a. d. Oper „Liebesring". A. Kl.-A. 4 Bl. S.m. 2371.

Jean Pierre Solié. Das zweyte Kapitel. Kl.-A. m. T. Hof-Theater-Musick-Verlag 244—253. 90 S. E. M.S. 10206.

Ludwig Spohr. Octett. 32. W. Wien, Steiner u. Co. 3018. St. 47 S. S. M.S. 10144.

G. Spontini. Olympia. Große Oper. Einger. f. d. Pf. v. M. J. Leidesdorf. Wien, Steiner u. Co. 3803. 33 S. M.S. 9684.

C. Spontini. Ferdinand Cortez, eine gr. heroische Oper. Kl.-A. o. T. Wien, chem. Druckerey 1928, 1929. 35 S. E. M.S. 10207.
*Sprinz. (22) Ländler. Hs. St. 16 Bl. W. S.m. 2995.
Maximilian Stadler. Missa in G, Nr. I. Hs. St. W. S.m. 2659.
*Missa in B, Nr. II. Wien, Steiner u. Co. 4643. St. W. M.S. 10043.
Tantum ergo in C. Hs. St. 14 Bl. S.m. 2781.
Asperges me, Vidi aquam, Tantum ergo. Wien, Steiner u. Co. 2791, 2792, 2795. P. u. St. W. M.S. 10044.
Friedrich Starke. *Tantum ergo und Graduale („Deus, meus"). W. 127. Wien, beym Verfasser. St. W. M.S. 10046.
*Liberato Starke. Trauer Arie u. 2 Todten Arien. Hs. St. 9, 15. 14 Bl. W. S.m. 2782—2784.
Mathias Stegmayer. *Rochus Pumpernikl, ein musikalisches Quodlibet in 3 A. . . . im vollst. Kl.-A. Wien, chem. Druckerei 1410. 64 S. E. M.S. 9442.
*Die Familie Pumpernickel, ein musikalisches Quodlibet in drey A. im vollst. Kl.-A. Wien, chem. Druckerei 1450. 79 S. E. M.S. 9443.
Daniel Steibelt. *Variations pour le Pf. L. 1. Vienne, Bureau des arts 558. 15 S. M.S. 9324.
*Nr. 2. 2. Sonate à 4 M. Offenbach, André 1337. 9 S. M.S. 9746.
*Stephani. Offertorium „Te invocamus". Hs. St. 7 Bl. W. S.m. 2785.
Johann Franz Sterkel. *Tre Sonate per Cl. o. PF. con Acc. d'un Vl. obl. Op. 34. Vienna, Artaria Co. 156. 68 S. W. M.S. 9991.
Josef Hartmann Stunz. 3 Vokal-Messen. A. P. 76 Bl. S.m. 3223.
Franz Xaver Süßmayr. *(6) Ländlerische a. d. k. k. gr. Redouten Saal 795 per il Cl. Hs. 4 Bl. W. S.m. 3000.
(12 Menuette u. 12 deutsche Tänze a. d. gr. Redoutensaal 1795 vgl. Hs. 15646 u. 15647.)
Franz v. Suppé. Sammlung der neuesten Lieder u. Theater-Gesänge. Wien, T. Haslingers Witwe u. Sohn. Nr. 6, 9, 22. 21 S. E. M.S. 9445.
Tänze. In verschiedener Besetzung. Hs. W. S.m. 3024—3042.
24 sehr beliebte Ländlerische Tänze für d. Kl. J. Cappi 900. 13 S. W. M.S. 9999.
Krähwinkler Taenze f. d. PF. Wien, Sauer & Leidesdorf 857. 6 S. W. M.S. 9998.
Alte österreichische Volksmelodien, gesammelt und harmonisiert von Hanns Schrammel. A. 45 Bl. S.m. 3222.
Anton Teyber. *XII Menuetten a. d. k. k. gr. Redoutensaale im Cl.-A. (1796), Wien, Joseph Eder u. Co. 14. 6 S. W. M.S. 10000.
(Stimmen dazu vgl. Hs. 15666.)
Wenzel Tomaschek. Großes Rondeau (in Gdur) fürs Pf. Op. 11. Prag, Haas. 11 S. W. M.S. 10001.
Luigi Tomasini. *Trois Quatuors pour 2 Vl., Vle. et Vc. Oe. 8. Vienne, impr. chimique 579. St. 59 S. S. M.S. 10145.
C. Torlez. *VI Duetti a Fl. e Vl. Hs. St. 38 Bl. W. S.m. 3001.
*A. Tuma. Messe (in C). Hs. P. 33 Bl. S.m. 3076.
Johann Baptist Vanhal. *Messe I (in C). Wien, Steiner u. Co. 2788. St., auch hs. W. M.S. 10047.
*Messe II (in G). Wien, Steiner u. Co. 2789. St., auch hs. W. M.S. 10048.
*Offertorium II. „O Maria virgo pia." Wien, Steiner u. Co. 2794. St., auch hs. W. MS. 10049.
*4 breves et faciles Hymni. Hs. St. 8 Bl. W. S.m. 2799.
*Motteto in G „Casti amoris". Hs. St. 26 Bl. W. S.m. 2800.

Johann Baptist Vanhal. *Offertorium in C „Maria gustum senti". Hs. St. 19 Bl. W. S.m. 2801.

*Tantum ergo ex D. Hs. St. mit einem Tantum ergo ex C v. A. Rieder. 18 Bl. W. S.m. 2802.

*Tantum ergo ex D. Hs. St. 18 Bl. W. S.m. 2803.

Sinfonia ex G. Hs. St. 14 Bl. W. S.m. 3011.

Concerto in C per il Cl. Hs. St. 17 Bl. W. S.m. 3012.

Sonata in G per il Cl. con acc. d'un Vl. Hs. 4 Bl. W. S.m. 3008.

8 Petites Pieces Faciles p. le PF. a 4 m. Hs. 10 Bl. W. S.m. 3009.

Une Sonate tres facile a 4 M. Hs. 4 Bl. W. S.m. 3010.

*Drei neue Sonaten, sehr leicht, zu 4 H. Wien, J. Cappi 1161. Nr. 2. 7 S. W. M.S. 10005.

*Quatre Nouvelles Sonatines très faciles pour le PF. Vienne, Cappi 1102. 7 S. W. M.S. 10006.

*Six Sonatines faciles et agreables p. le PF. Vienne, Cappi 1447. (1—3.) 8 S. W. M.S. 10006.

Serenate (!) für FP. (in C). Hs. 2 Bl. W. S.m. 3006.

5 Variationen für Kl. (in C). Hs. 2 Bl. W. S.m. 3004.

5 Variationen für Kl. (in Es). Hs. 2 Bl. W. S.m. 3005.

IV Praeambula. Hs. 4 Bl. W. S.m. 3007.

24 kurze Cadenzen, Leicht und Progressive für das PF. Wien, Cappi 1563. 7 S. W. M.S. 10007.

Georg Christoph Wagenseil. Sinfonia ex C. Hs. St. 12 Bl. W. S.m. 3003.

Wanhall s. Vanhal.

Carl Maria v. Weber. Der Freyschütze. F. d. PF. von M. J. Leidesdorf (o. T.). Wien, Steiner u. Co. 3805. 87 S. E. M.S. 10208.

Der Freyschütz als Quartett einger. Wien, Th. Weigl 1989. St. M.S. 8864.

Josef Weigl. *Die Schweizer Familie. F. 2 Vl., A. u. Vc. Wien, chem. Druckerey 1446, 1447. St. 62 S. M.S. 10071.

*La Maison des Orphelins (Das Waisenhaus), arr. en Quatuor pour Fl., Vl., A. et Vc. par Alexandre Poessinger. Liv. I, II. Vienne, Th. Weigl 1122, 1123. St. 61 S. M.S. 10218.

Thade Weigl. *Ausgewählte Stücke a. d. Ballett Der Tyroler Jahrmarkt f. d. FP. Wien, Hof-Theater-Musick-Verlag 286. 17 S. E. M.S. 9439.

*Lorenz Weiß. Offertorium „Domine, ne in furore tuo". Sopr., Org. Hs. St. 3 Bl. W. S.m. 2804.

*Mattheus Weiß. Lythaney (!) in C. Hs. St. 14 Bl. W. S.m. 2805.

Litaney in G. Hs. St. 27 Bl. W. S.m. 2806.

Gregor Josef Werner. VI Fugen in Quartetten auf 2 Vl., Vla. u. Vc. Hg. von J. Haydn. Wien, Artaria & Co. St. 26 S. S. M.S. 10118.

*Johann Winkler, Lehrer in Perchtoldsdorf, 1797—1880. 9 Messen in hs. St. W. S.m. 2661—2668.

A. P. u. Fragmente zu den Messen in D, Es, F, G, A. 21 Bl. W. S.m. 2669.

3 Requiems in hs. St. W. S.m. 2670—72.

Messe in C. A. P. (St. S.m. 2662). 16 Bl. W. S.m. 2677.

Requiem in c. A. P. (St. S.m. 2670). 7 Bl. W. S.m. 2678.

Requiem in Es. A. P. (St. S.m. 2672). 2 Bl. W. S.m. 2679.

Verschiedene Meßeinlagen u. ä. in hs. St. W. S.m. 2807—2850.

Toten- u. Trauer-Arien. Hs. St. W. S.m. 2786/7, 2789—2796.

2 Kirchenlieder. Hs. St. W. S.m. 2797/8.

Glückwunsch an die Mutter. **Hs.** 5 Bl. W. S.m. 2865.

Praeludium für mich. Schwaadorf am 1. Jänner 1815. A. 6 Bl. S.m. 3013.

Peter v. Winter. Messe in F. **Hs.** St. W. S.m. 2688.

*Tanz des Tiger-Mädchens Kallista. (F. Kl.) **Hs.** 2 Bl. W. S.m. 3014.

*Wisser. Missa ex C. **Hs.** St. W. S.m. 2673.

Johann Nepomuk August Wittassek. Requiem in Dis. **Hs.** St. (unvollst.). 65 Bl. S.m. 2592.

*Terzetto „Ave Jesu" m. Orch. **Hs.** St. 14 Bl. S.m. 2591.

*Ave Maria in B. **Hs.** St. 6 Bl. W. S.m. 2851.

*Tantum ergo in B. **Hs.** St. 21 Bl. W. S.m. 2852.

Karl Wlczek. XIII Variationen f. d. Vl. Prag, Haas. 5 S. W. M.S. 10008.

Musikalisches Wochenblatt, das ist: Eine Sammlung der besten Arien, Duetten, Terzetten, Märsche, Rondos und Ouvertüren, aus den vorzüglichsten Opern und Balletten f. Gesang u. FP. Wien, Cappi 1420—1431. III. Jahrg., III. Quart. 104 S. E. M.S. 9438.

Louis Wolf. *Trois Quatuors p. 2 Vl., A. et Vc. Oe. 12. Vienne, P. Mechetti 3507. St. 100 S. S. M.S. 10146.

Johann Worzischek. *Liebe. Gedicht v. E. Mühler. 15. W. Wien, A. Diabelli et Co. 1486. 11 S. E. M.S. 10198.

*Johann Nepomuk Wozet. Missa in D cum Grad. et Off. **Hs.** St. W. S.m. 2674.

Missa in G. **Hs.** St. W. S.m. 2675.

Graduale et Offertorium in G. **Hs.** St. W. S.m. 2853.

Paul Wranitzky. Ballo das Waldmädchen. Fl., Vl. **Hs.** St. 14 Bl. W. S.m. 3015.

*III Quartetti per 2 Vl., Vla. e Vc. Op. I. Vienna, Hoffmeister 188. St. 45 S. W. M.S. 10009.

Kajetan Wutky. VI Duetti. 2 Bl. **Hs.** St. 12 Bl. W. S.m. 3016.

Johann Nepomuk Zapf. Der Zwist, Eine häusliche Ehestands-Scene in VIII Veränderungen f. d. PF. Wien, Cappi 1598. 7 S. E. M.S. 10197.

Dom. Zechner. *Tantum ergo in C. **Hs.** St. 20 Bl. W. S.m. 2855.

*Franz Zierer. Tantum ergo in B. **Hs.** St. 15 Bl. W. S.m. 2856.

C. M. Ziehrer. Versöhnung. Lied. A. 2 Bl. S.m. 2374.

Antonio Zimmermann. *Duetto in G a. Fl. e Vl. **Hs.** Fl.-St. 2 Bl. W. S.m. 3017.

Theodor Zwettler. 2 Tantum ergo f. S. u. A. m. Org. Wien, A. Diabelli u. Co. 4934. St., auch hs. W. M.S. 10051.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1927

Aachen (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Peter Raabe: beurlaubt.

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Die Klaviermusik von Bach und seinen Vorgängern bis Beethoven. — Seminar: Übungen im Anschluß an die Vorlesung über Klaviermusik. — Schubert, Mendelssohn, Schumann. — Die Schriften der romantischen Komponisten (mit Lektüre). — Collegium musicum: Singen und Spielen älterer Musik mit Stilerläuterungen.

Dr. Wilhelm Merian: Repetitorium der Musikgeschichte. — Haydns Chor- und Instrumental-, insbesondere Klavierwerke.

Dr. Jacques Handschin: Die Mensuralnotation vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. — Die Harmonik der Klassik und Romantik. — Einführung in die Harmonielehre.

Berlin (Universität)

Prof. Dr. Hermann Abert: Die Musik des Mittelalters, vierstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Proseminar, zweistündig., mit Anfängerübungen (Bibliographie) durch den Assistenten Dr. Gerber, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Chorübungen für Stimmbegabte, verbunden mit Kolloquium über Geschichte des deutschen Lieds, zweistündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts, zweistündig. — Musikalische Liturgik, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte des Musiklebens (mit Lichtbildern), zweistündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Grundfragen der Musikerziehung, zweistündig. — Übungen über Musikerziehung, zweistündig.

Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Musikpsychologie einstündig. — Vergleichend-musikwissenschaftliche Übungen, einstündig.

Privatdozent Dr. Friedrich Blume: Historie, Passion und Oratorium vom Mittelalter bis J. S. Bach, zweistündig. — Übungen zur Einführung in die musikalische Denkmälerkunde (für Anfänger), zweistündig. — Übungen zur musikalischen Theorie und Praxis des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts (für Vorgeschrittene), zweistündig.

Kirchenmusikdirektor Prof. Johannes Biehle: Akademischer Kirchenchor, zweistündig. — Liturgische und kirchenmusikalische Vorträge I, dreistündig. — Glockenwesen und kirchlicher Gebrauch der Glocken, einstündig. — Einzelübungen zur musikalischen Liturgik I, zweistündig.

Technische Hochschule

Dr. Hans Mersmann: Musikgeschichte der letzten fünfzig Jahre, einstündig. — Übungen zur Musik der Gegenwart, mit praktischen Vorführungen, einstündig. — Arbeitsgemeinschaft: Untersuchungen ausgewählter Werke der älteren Musikgeschichte II, eineinhalbstündig.

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Grundriß der Operngeschichte von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, zweistündig. — Der französische Impressionismus mit Debussy als Mittelpunkt und die modernen Russen, zweistündig. — Proseminar: Studien zur Musikgeschichte des beginnenden 17. Jahrhunderts, einstündig. — Seminar: Heinrich Schütz in seinen größeren Kirchenwerken,

einstündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung älterer Chor- und Kammermusikwerke), zweistündig.

Münsterorganist u. Lektor für Kirchenmusik Ernst Graf: Die Kirchenglocken (Herstellung, Klangaufbau und Zusammenstellung zu Geläuten), einstündig. — Kirchenmusikalisches Praktikum (Erklärung und Vorführung ausgewählter Gemeindechoräle und liturgischer Orgel- und Kirchenchor-Literatur), einstündig.

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Geschichte und Ästhetik des neuen deutschen Lieds, zweistündig. — Musikalische Paläographie, zweistündig. — Seminar, zweistündig.

Dr. Arnold Schmitz: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft, zweistündig. — Beethovens Symphonien, zweistündig. — Lektüre der musikalischen Schriften Robert Schumanns, einstündig.

Lektor Adolf Bauer: Harmonielehre, zweistündig. — Hauptwerke des Konzertsaals und der Oper, zweistündig. — Fragen der musikalischen Praxis, zweistündig. — Dirigierübungen, zweistündig.

Breslau

Prof. Dr. Max Schneider: Einführung in das Studium der Musikgeschichte, zweistündig.

Musikalisches Institut. Abteilung Musikwissenschaftliches Seminar: Prof. Dr. Schneider: Übungen im Anschluß an die Vorlesung, zweistündig; Übungen (Oberstufe) zur Geschichte der Musik in Schlesien, zweistündig; Collegium musicum, zweistündig; Proseminar für Anfänger (mit Dr. Kirsch), zweistündig.

Abteilung Institut für Kirchenmusik: Prof. D. Johannes Steinbeck: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, einstündig.

Domkapellmeister Dr. Blaschke: Liturgie und Choral, eineinhalbstündig. — Choral- und Mensuralnotation, einstündig. — Übungen des St. Cäcilienchors, eineinhalbstündig.

Dr. Ernst Kirsch: Musikalische Satzlehre: 1. Die harmonische Setzweise (Funktionstheorie), 2. analytische Übungen aus verschiedenen Formgebieten, zweistündig.

Dr. Peter Epstein: Musikerziehung, einstündig.

Oberorganist Gerhard Zeggert: Orgelstruktur, einstündig. — Orgelspiel, vierstündig.

Technische Hochschule

Dr. Hermann Matzke: Die musikalische Jugendbewegung in Deutschland, einstündig. — Collegium musicum, musikalisch-praktische Übungen nebst Besprechung der aufzuführenden Werke. Gemeinsam mit dem Akadem. Musikverein an der T. H., zweistündig. — Chorübungen und Stimmbildungskurs, zweistündig.

Danzig (Technische Hochschule)

Dr. Gotthold Frotscher: Abriß einer Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, zweistündig. — Die Musik der Gegenwart, einstündig. — Übungen zur Musikgeschichte des Mittelalters, dreistündig. — Collegium musicum vocale et instrumentale, vierstündig.

Darmstadt (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Friedrich Noack: Musikgeschichte I. Teil (Altertum und Mittelalter), zweistündig. — Die Frühromantik in d. Musik, einstündig. — Stimmbildung und Stimmhygiene, einstündig. — Chorübungen (Männerchor), zweistündig. — Collegium musicum (Orchester), zweistündig.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: J. S. Bachs Leben und Werke, einstündig.

Erlangen

Dr. Gustav Becking: Beethoven, zweistündig. — Seminar: Stilkritische Übungen, zweistündig. Anleitung zum Unterricht: Beethovens Klaviersonaten, zweistündig. — Collegium musicum, Chor und Orchester, je zweistündig. — Vorkurse: Theorie.

Universitätsmusikdirektor Prof. Ernst Schmidt: Das deutsche evangelische Kirchenlied (II. Abschnitt, 1675—1750), hymnologisch und liturgisch, zweistündig. — Liturgische Übungen, zweistündig. — Orgelspiel. — Musiktheorie. — Sprechkurs. — Akademischer Chorverein. — Orgelvorträge.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Geschichte der Oper II, zweistündig. — Beethoven als Sinfoniker, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, einstündig. — Collegium musicum, eineinhalbstündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Die weltliche Liedkunst des 14. und 15. Jahrhunderts, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Kolloquium im Anschluß an fachwissenschaftliche Neuerscheinungen, einstündig. — Seminar: Übungen zur musikalischen Rhythmik und Metrik, zweistündig.

Dr. Heinrich Besseler: Die Instrumentalmusik des Barockzeitalters (bis 1700), zweistündig. — Orchester und Instrumentation der Klassik und Romantik, zweistündig. — Proseminar: Musiktheorie und -theoretiker von Praetorius bis Mattheson, zweistündig. — Collegium musicum instrumentaliter et vocaliter, je zweistündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Haydn, Mozart, Beethoven, dreistündig. — Überblick über die Geschichte der Kirchenmusik, einstündig. — Cantus Missae et officii, exercitia practica, einstündig. — Seminar, zweistündig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Haydn und Mozart, dreistündig. — Musikalische Paläographie (mit Übungen), zweistündig. — Musikgeschichtliche Übungen: Palestrina, zweistündig.

Akadem. Musikdirektor Karl Hogrebe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgeschrittene, Kontrapunkt, Formenlehre. — Allgemeine Musiktheorie und Kirchentöne für Theologen.

Greifswald

Dr. Hans Engel: Beethoven (I. Teil), zweistündig. — Ausgewählte Kapitel zur Geschichte des deutschen Lieds im 19. Jahrh.: Schumann, Brahms, Wolf, einstündig. — Seminar: Übungen zur Mensuralnotation, zweistündig. — Collegium musicum: a) Vokalmusik des 16. Jahrh., b) instrumentaliter: Vorgänger und Nebenmänner der Wiener Klassiker, je eineinhalbstündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Geschichte der Klaviermusik von Bach bis Liszt, zweistündig. — Die Musikkultur der Renaissance, einstündig. — Das mehrstimmige deutsche Lied des 16. Jahrhunderts (Assistent Dr. Osthoff), einstündig. — Seminar: Lektüre ausgewählter Abschnitte aus Zarlinos Istitutioni harmoniche, zweistündig. — Proseminar: Übungen zur Musikgeschichte deutscher Städte und Landschaften, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Rahlwes: Harmonielehre I. Teil, zweistündig. — Harmonielehre, Generalbaßbegleitungen und Kontrapunkt. Übungen, zweistündig.

Pfarrer u. Dozent für Kirchenmusik Karl Balthasar: Die Orgel im evangelischen Gottesdienst, einstündig. — Liturgische Gottesdienste, einstündig.

Hamburg

Dr. Wilhelm Heinitz: Übungen zur Beurteilung musikalischer Linienführung. — Musikwissenschaftliches Praktikum. — Musikalische Akustik. — Lektüre von Schriften aus dem Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft.

Prof. Dr. Georg Anschütz: Arbeiten zur Psychologie und Ästhetik der Musik. — Psychologisch-ästhetische Arbeitsgemeinschaft, I. Gruppe: Musik. — Allgemeine Ästhetik und Theorie der Künste (Musik, Dichtung, Bildende Kunst).

Dr. Friedrich Brehmer: Entwicklung der musikalischen Begabung.

Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre I. — Einführung in die musikalische Formenlehre, je eineinhalbstündig.

Hannover (Technische Hochschule)

Dr. Theodor W. Werner: Musikgeschichte Hannovers, einstündig. — J. S. Bachs Kantaten, einstündig. — Musikästhetische Grundbegriffe, einstündig.

Heidelberg

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Allgemeine Musikgeschichte im Zeitalter des Barock, zweistündig. — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im Überblick, einstündig. — Die Singweisen des deutschen Minnesangs und alten deutschen Volkslieds, einstündig. — Collegium musicum instrumentale: Orchesterwerke des Mannheimer Stils, zweistündig. — Übungen zur musikalischen Lokalgeschichte, einstündig. — Kolloquium über neueres deutsches Volkslied (mit Prof. Fehrle), einstündig.

Dr. Hermann Halbig: Geschichte der Klaviermusik des 16. Jahrhunderts, einstündig. — Collegium musicum vocale: a) Cantus gregorianus (die Marienverehrung in d. mittelalterlichen Einstimmigkeit), einstündig. — b) a cappella-Gesänge (weltliche Lieder des 15. u. 16. Jahrhunderts), zweistündig.

Akad. Musikdirektor Dr. Hermann Poppen: Harmonielehre I und II, je zweistündig. — Kontrapunktübungen, zweistündig. — Orgelspiel nach Vereinbarung.

Innsbruck

Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: Die Grundzüge der europäischen Musikentwicklung bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, zweistündig. — Die Liedkunst des Trecento, einstündig. — Übungen zur neueren Musikgeschichte, zweistündig. — Collegium musicum: Kammermusik von Bach bis Beethoven, zweistündig.

Jena

Dr. Werner Danckert: Personale Stiltypen der Musik, zweistündig. — Übungen zur Notationskunde, zweistündig. — Kompositionstechnische Übungen (Harmonik des Barock), einstündig. — Collegium musicum, vierstündig.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Beethovens Leben und Werke II, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig. — Collegium musicum (Erklärung und Ausführung älterer Orchester- und Kammermusik, gemeinsam mit Dr. Hoffmann), zweistündig.

Dr. Reinhard Oppel: Josquin de Près und Palestrina, einstündig. — Analyse, zweistündig. — Kontrapunkt, einstündig.

Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte der Oper, einstündig.

Lektor Dr. Hoffmann: Das Klavierlied in Deutschland im 19. Jahrhundert, einstündig. — Musikwissenschaftliches Proseminar (Einführung in die Notenschriftkunde [Tabulaturen]), zweistündig. — Lektüre von Schriften zur Musikästhetik, einstündig.

Köln a. Rh.

Prof. Dr. Ernst Bücken: Musikgeschichte als Geisteswissenschaft, einstündig. — Stilkritische Übungen mit Referaten, zweistündig. — Kolloquium über Stilbestimmung, einstündig. — Besprechung musikgeschichtlicher Grundfragen, einstündig.

Dr. Willi Kahl: Übungen über musikalische Zeit- and Streitfragen der Gegenwart, zweistündig.

Dr. Georg Kinsky: beurlaubt.

Lektor Dr. Heinrich Lemacher: Repetitorium der Harmonielehre, zweistündig. — Übungen in der Vokalpolyphonie, einstündig. — Generalbaßspiel und Partiturlesen, einstündig.

Lektor Dr. Hermann Unger: Übungen in musikalischer Instrumentation, einstündig.

Königsberg i. Pr.

Dr. Joseph Müller-Blattau: Die Musik der a cappella-Periode, zweistündig. — Geschichte und Theorie der Variation, einstündig. — Seminar: a) für Vorgeschrittene: Analyse u. Stilkritik ausgewählter Vokalwerke des 16. Jahrhunderts, zweistündig; b) für Anfänger: Übungen zur Variationskunst Mozarts, einstündig. — Collegium musicum: Ausführung und Besprechung ausgewählter älterer Vokal- und Instrumentalmusik, je zweistündig.

Institut für Kirchen- und Schulmusik: Lehrgänge zur Vorbereitung auf die staatliche Prüfung für das künstlerische Lehramt an höheren Schulen und auf die staatliche Prüfung für Organisten und Chordirigenten.

Leipzig

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Beethoven, zweistündig. — Proseminar (Hauptkurs, für Anfänger und Fortgeschrittene): Referate und Kolloquium, Anleitung zu wissenschaftlichen Arbeiten, zweistündig. — Seminar: Matthesons Schriften, zweistündig. — Collegium musicum instrumentale: Ausgewählte Instrumentalmusik (Orchesterspiel und Übungen mit historischen Instrumenten), zweistündig. — Collegium musicum vocale: Josquin Desprès (Missa Fortuna desperata und Missa Gaudeamus) (durch den Assistenten), zweistündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Tristan und Isolde und das Bühnenweihfestspiel Parsifal, zweistündig. — Richard Wagners Leben und Werke, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: Richard Wagners Festschrift „Beethoven", zweistündig.

Lektor Prof. Friedrich Brandes: Übungen im Kontrapunkt II, zweistündig. — Praktischer Kurs der Harmonie II, zweistündig. — Einführung in Theorie und Praxis der Musik, einstündig. — Chorübungen, zweistündig.

Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Stimmbildung, Einzel- und Gruppengesang, Sprechvortrag, einstündig. — Gesangsübungen (Lieder, Arien), einstündig.

Marburg

Dr. Hermann Stephani: Die Musik im Zeitalter des Barock, zweistündig. — Geschichte der Kirchenmusik, einstündig. — Musikalische Formenlehre, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig. — Orgelunterricht, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig. — Chorübungen, zweistündig.

München

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger: Entwicklung und erste Blüte des musikalischen Dramas und der Oper in Italien, Frankreich und Deutschland. Teil II: Deutschland, zweistündig. — Richard Wagners Entwicklung zur Meisterschaft, einstündig. — Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere, zweistündig.

Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Deutsche Musik im Zeitalter Bachs und Händels, zweistündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Franz Schubert und das deutsche Lied, vierstündig.

Prof. Dr. Alfred Lorenz: Allgemeine Übersicht über die abendländische Musikgeschichte, einstün-

dig. — Einführung in die Musikwissenschaft, einstündig. — Harmonielehre für Anfänger, zweistündig. — Kontrapunkt für Anfänger, zweistündig. — Übungen in der Ausführung historischer Kammermusik, zweistündig.

Domkapellmeister Ludwig Berberich: Harmonielehre unter besonderer Berücksichtigung der Begleitung liturgischer Gesänge, zweistündig.

Münster i. W.

Prof. Dr. Fritz Volbach: Das deutsche Lied, II. Teil, von Franz Schubert bis zur Gegenwart, einstündig. — Die Orgel, ihre Geschichte und ihr Bau, einstündig. — Vorseminar: Übungen zur Geschichte der Oper (gemeinsam mit Dr. Fellerer), eineinhalbstündig. — Hauptseminar: Lektüre und Interpretation ausgewählter Kapitel aus Tinctoris' Diffinitorium, eineinhalbstündig. — Kontrapunkt III (Fugenlehre), gem. mit Dr. Fellerer, einstündig. — Einführung in die Musikwissenschaft (Quellenkunde), gem. mit Dr. Fellerer, einstündig. — Universitätschor und Collegium musicum instrumentale.

Prag

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Deutsche Meister der Oper, zweistündig. — Geschichte der Kammermusik II, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Dr. Paul Nettl: Geschichte der musikalischen Journalistik, einstündig.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Hermann Keller: Beethoven II (1815—1827), einstündig. — Analyse der Sinfonien Beethovens, einstündig.

Tübingen

Prof. Dr. Karl Hasse: Das deutsche Lied, einstündig. — Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, einstündig. — Proseminar: Übungen aus der Geschichte der Instrumentalmusik, einstündig. — Seminar: Entwicklung der musikalischen Formen, zweistündig. — Harmonielehre in zwei Kursen, je einstündig. — Kontrapunkt, einstündig. — Chorgesang (Akad. Musikverein); Zusammenspiel (Akad. Streichorchester), je zweistündig.

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Übungen im musikhistorischen Institut, zweieinhalbstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweieinhalbstündig.

Prof. Dr. Robert Lach: Richard Wagners „Parsifal" in psychologischer, ästhetischer und ethischer Beleuchtung II, einstündig. — Entwicklungsgeschichte des musikalischen Dramas II, zweistündig. — Musikpsychologie II, zweistündig.

Prof. Dr. Max Dietz: Die Ouvertüre in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Lully bis Wagner, zweistündig.

Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte (Fortsetzung), vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (Fortsetzung), vierstündig.

Dr. Egon Wellesz: Dramaturgie der Oper (Fortsetzung), zweistündig.

Dr. Alfred Orel: Die einstimmige weltliche Musik des Mittelalters, einstündig. — Musikgeschichte als Geistesgeschichte (Wesen, Aufgabe und Ziel), zweistündig.

Dr. Robert Haas: Händels Opern, zweistündig.

Würzburg

Dr. Oskar Kaul: Geschichte der Sinfonie, zweistündig. — Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, zweistündig. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung älterer Instrumentalwerke, einstündig.

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Die Abtei St. Gallen in der Musikgeschichte, einstündig. — Lektüre mittelalterlicher Theoretiker, zweistündig. — Dokumente des deutschen Minne- und Meistergesangs, einstündig. — Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, einstündig.

Dr. A. E. Cherbuliez: Musikalische Formenlehre I, einstündig. — Übungen dazu, einstündig. Musikästhetische Grundfragen, einstündig. — Luther, Calvin, Zwingli und die Musik, einstündig.

Dr. Fritz Gysi: Alte Meister des Klaviers, zweistündig. — Mozarts Opern, zweistündig.

Bücherschau

[Anonym.] Cenni biografici di Domenico e Virgilio Mazzocchi con documenti inediti. 8°, 40 S. Subiaco 1926, Tipografia dei Monestini.

Aurelius (Johannes, Pseud.). Die Harmonie der Innenwelt. (Eine Lebens- u. Gesangslehre.) 8°, 94 S. Gettenbach bei Gelnhausen 1927, Lebensweiser-Verlag. 2.50 Rm.

Barbeau, Maurus, u. Edward Sapir. Folk Songs of French Canada. 8°, XXII, 216 S. New Haven 1925, Yale Univ. Press.

Beethoven. Briefe. Ausgewählt von Curt Sachs. 5. Aufl. kl. 8°, II, 271 S. Berlin 1927, J. Bard. 4 Rm.

Beethoven. Impressions of Contemporaries. Selected and annotaded by O. G. Sonneck. 8°. London 1927, Hawkes & Sons. 12/6.

Beethoven. Kanons aus Briefen, Karten, Albumblättern und andern persönlichen Dokumenten, Quellen und Anlässen bearb. von Günther Oberst; Methodische Bemerkungen von Fritz Jöde. (Der Musikant. Beihefte, Reihe 1, Nr. 12.) 8°, 18 S. Wolfenbüttel 1927, G. Kallmeyer. —.70 Rm.

Bethge, Ernst Heinrich. Beethoven. Volksfeierstunde in dramatischen Szenen, Vortragsdichtungen, Lebensbildern und Dokumenten. 8°, 79 S. Berlin [1927], Eduard Bloch. 3 Rm.

Buek, Fritz. Die Gitarre und ihre Meister. gr. 8°, 173 S. Berlin [1927], Schlesingersche Buch- und Musikh. 4.50 Rm.

Chorley, Henry. Thirty Year's Musical Recollections, 1830—1859. Edited by Ernest Newman. 8°, 410 S. New York 1927, Alfred A. Knopf. 21 sh.

Dupont, A. N. De l'influence morale de la musique. 8°, 80 S. Brüssel 1927, Ed. de la Renaissance d'Occident.

Dupré, Henri. Purcell. (Les maîtres de la musique.) 8°. Paris 1927, Felix Alcan. 12 Fr.

Ehlert, Ernst. Einführung in die Phonetik. 2. Aufl. 8°, 20 S. Chemnitz [1927], Künzelsche Buchdr. (Nicht im Buchhandl, wird nur an Lehrer und Schüler des Deutschen Vereins für Stimmbildung abgegeben.)

Einstein, Alfred. Geschichte der Musik. 3. Aufl. kl. 8°, 135 S. (Aus Natur u. Geisteswelt. Bd. 438.) Leipzig 1927, Teubner. 2 Rm.

[Engel, Carl.] Library of Congress. Report of the Librarian of Congress for the fiscal year ending June 1926. 8°, XII, 375 S. Washington 1926, Government Printing Office. [S. 123—142: Division of Music.]

Festschrift zur Feier des 50. Geburtstags Richard Grünwalds. Hrsg. v. d. Deutschen Zitherkonzert-Gesellschaft. 8°, VIII, 66 S. 1927. Geschäftsstelle Martin Windeck, Düsseldorf, Ellerstr. 100.

Finck, Henry Theophilus. My adventures in the golden age of music. 8°, New York 1927, Funk & Wagnalls. 5 $.

Fischer, Jacob. Erläuterungen zur Interpunktions-Ausgabe (Jacob Fischers Neuausgaben klassischer Tonwerke.) Auszüge aus einer noch nicht veröffentlichten musikalischen Rhythmik und Metrik. 4⁰, 90 S. Berlin 1926, Schlesinger. 2 Rm.

Friedrichs, Karl. Musikfremdwörterbuch. Kurze Erklärung musikalischer Kunstausdrücke und Zeichen. (Lehrmeisterbücherei Nr. 834/35). kl. 8⁰, 56 S. Leipzig [1927], Hachmeister & Thal. —.70 Rm.

Gluck, Chr. W. Briefe an Franz Kruthoffer. Hrsg. u. erl. von Georg Kinsky. 8⁰, 79 S. Wien 1927, E. Strache. 4.60 Rm.

Heß, Ludwig. Die Behandlung der Stimme vor, während und nach der Mutation mit physiologischer Begründung. gr. 8⁰, 48 S. Marburg 1927, N. G. Elwert. 1.50 Rm.

Hill, Alfred. Harmony and Melody and their Use in the simple Forms of Music. 8⁰. London 1927, Elkin & Co. 5/6 sh.

Jacobi, Jacob. Grundlegende und aufbauende Übungen zur musikalischen Erziehung mit bes. Berücksichtigung der gesundheitsmäßigen Stimmpflege nach den neuesten ministeriellen Richtlinien bearb. 8⁰, S. VII—XXXVIII. Düsseldorf [1927], L. Schwann. —.60 Rm.

Jadassohn, S. Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkts. 7. Aufl. gr. 8⁰, VIII, 131 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 3 Rm.

Jeppesen, Knud. The Style of Palestrina and the Dissonance. With an introduction by Edward J. Dent. Translated into English by Margaret W. Hamerik. gr. 8⁰, X, 272 S. Kopenhagen 1927, Levin & Munksgaard; London, Humphrey Milford.

Meyer, Wilhelm. Grundzüge der allgemeinen Musiklehre und der Musikgeschichte. 3., verb. Aufl. 8⁰, VI, 148 S. Bielefeld 1927, Velhagen & Klasing. 2.20 Rm.

Moeller van den Bruck, Artur. Beethoven, der Deutsche. (Aus: Gestaltende Deutsche. Bd. 5 von: Die Deutschen. Unsere Menschengeschichte.) 8⁰, 23 S. Minden [1927], J. C. Bruns. —.75 Rm.

Nohl, Walther. Ludwig van Beethoven. Aus seinem Leben u. Wirken. gr. 8⁰, 135 S. Berlin 1927, M. Galle. 5 Rm.

Peppin, A. H. Public Schools and Their Music. 8⁰. London 1927, Oxford University Press. 5/6 sh.

Pfitzner, Hans. Verzeichnis sämtlicher erschienener Werke, hrsg. vom Hans Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst. Mit einem Vorwort: Hans Pfitzner und die absolute Musik von Alexander Berrsche. 8⁰, 43 S. München 1926, Otto Halbreiter. 1.50 Rm.

Pierre **Key's** Music Year Book 1926–27. The Standard Music Annual. gr. 8⁰, 519 S. New York 1926, Pierre Key, Inc.

Schwebsch, Erich. Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik. 2., wesentl. erw. Aufl. kl. 8⁰, VII, 335 S. Augsburg [1927], Bärenreiter-Verlag. 3 Rm.

Singer, Kurt. Heilwirkung der Musik. Beitrag zur musikalischen Empfindungslehre. (Erw. Vortrag.) Kleine Schriften zur Seelenforschung, Heft 16. 8⁰, 33 S. Stuttgart 1927, J. Püttmann. 1.50 Rm.

Sonneck, O. G. The Riddle of the Immortal Beloved. A supplement to Thayer's „Life of Beethoven". 8⁰, 67 S. New York [1927], G. Schirmer.

Stoecklin, Paul de. Grieg. (Les maîtres de la musique.) 8⁰. Paris 1927, Felix Alcan. 15 Fr.

Suppé, Franz v. Boccaccio. Komische Operette von Zell u. Genée. Textbuch, hrsg. v. G. R. Kruse. kl. 8⁰, 102 S. Leipzig [1927], Reclam. —.40 Rm.

Stoïn, Vassil. Bulgarskata Narodna Mouzyka metrika i ritmika. 8⁰, 84 S. Sofia 1927, Staïkow.

Tetzel, Eugen. Rhythmus und Vortrag. gr. 8⁰, 109 S. Berlin 1926, Wölbing-Verlag. 3.60 Rm.

Van de Velde, Ernest. Anecdotes musicales, excursions fantaisistes et véridiques à travers le monde des musiciens. 8⁰. Tours 1927, Editions Van de Velde.

Van de Velde. Petite Histoire de la musique, de l'Antiquité à nos jours. 8⁰, 89 S. Tours 1927, Editions Van de Velde.

v. Waltershausen, Hermann Wolfgang. Musik, Dramaturgie, Erziehung. Gesammelte Aufsätze. München 1926, Drei Masken-Verlag.

Die Fülle von anregenden Gedanken, welche diese Aufsätze enthalten, kann ein kurzes Referat nur andeuten. Einzelne sind von besonderem Interesse für jeden, der mit Musikpädagogik zu tun hat, so z. B. „Der neue Marsyas. Anleitung für jeden, die Kunst des Komponierens ohne Talent und Vorkenntnisse zu erlernen". Wer weiß, wie stark sich beim Anfangsunterricht heute die Richtung in den Vordergrund drängt, die in kompositorischen Versuchen des Kindes ein Heil für die Musikerziehung sieht, wie der Gedanke von der Schöpferkraft des Kindes ins Maßlose übersteigert wird, der wird wünschen, daß recht viele diesen Aufsatz lesen und beherzigen.

Die Errichtung von Stilbildungsschulen für die Musikerziehung ist gewissermaßen das Fazit einer andern Reihe von Aufsätzen. Den wissenschaftlichen Unterbau solcher Schulen hat u. a. die musikalische Stilkunde zu geben. Das Buch weist auf viele derartige Probleme hin, die für die Praxis von Wichtigkeit sind und, von Waltershausen meist nur kurz angedeutet, einer weitern Untersuchung bedürfen. Zwei davon, die mir besonders wichtig erscheinen, seien erwähnt. Waltershausen bekämpft die Bezeichnung Mozarts als eines Rokokokomponisten. Der Grund liegt wesentlich in einer Unterschätzung des Rokoko, was sich angesichts der Ergebnisse der Kunstwissenschaft kaum halten läßt (z. B. Brinckmann in „Barockskulptur": „Deutsches Rokoko ist Totalität und Erschöpfung christlich-abendländischer Kunst, Apotheose und Ende"). Scharfe Definitionen der Stilelemente und Stile des 18. Jahrhs. würden da willkommene Klärung bringen. In dem Aufsatz „Konzertprogramme" wird die Tonartenfolge als wichtiges Element des Programms aufgestellt. Eine endgültige Lösung des Problems der Tonartencharakteristik mit allen Einzelheiten (absoluter, relativer Charakter usw.) ist also von großer praktischer Bedeutung.

Über die Behandlung der Einzelthemata hinaus ist die anregende Kraft der Aufsätze groß; sie sind geeignet, die Vereinigung von Theorie und Praxis auf musikalischem Gebiete zu fördern.

Paul Mies.

Wickenhauser, Richard. Anton Bruckners Symphonien. Ihr Werden und Wesen. Bd. 3. (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst, Bd. 39.) kl. 8⁰, 102 S. Leipzig [1927], Reclam. —.80 Rm.

Willms, Franz. Führer zur Oper Cardillac von Paul Hindemith. 8⁰, 109 S. Mainz [1926], B. Schotts Söhne. 1.50 Rm.

Wohlfahrt, Heinrich. Katechismus der Harmonielehre. Zum Selbstunterricht. Vereinigt mit F. A. Schulz, Kleine Harmonielehre. 5. Aufl. kl. 8⁰, IV, 56 S. Leipzig 1927, C. Merseburger.

Zealley, A. E., and J. Ord **Hume.** Famous Bands of the British Empire. With Historical Sketch of the Evolution of the Military Band by Colonel J. A. C. Somerville. 8⁰. London 1927, J. P. Hull. 6 sh.

Dissertationen

Leven, Luise. Mendelssohn als Lyriker unter besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu Ludwig Berger, Bernhard Klein und A. B. Marx. Mit einem Anhang von sechs bisher unveröffentlichten Liedern Mendelssohns. (Frankfurter Dissertation.) 8⁰, 166 S. Crefeld 1927, Mahler & Co.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Joh. Christian. Zehn Klavier-Sonaten. Hrsg. von Ludwig Landshoff. 103 S. Leipzig [1926], C. F. Peters. 4 Rm.

Es ist wohl ein Jährlein her, daß diese zehn Klaviersonaten von Joh. Seb. Bachs jüngstem und — sagen wir es ruhig — genialstem, d. h. als Mensch und Musiker bedeutendstem Sohn erschienen sind, und ich habe mit einiger Spannung auf das Echo dieser Publikation in Fach- und Tagespresse geachtet, ohne auf mehr zu stoßen als auf eine kurze, vorläufige Anzeige in der Zeitschrift für Musik. Hier ist in unserer musikliterarischen Publizistik etwas nicht in Ordnung. Ich nehme an, daß heute plötzlich ein Dutzend Bilder des Perugino entdeckt würden — die Welt würde von Aufsätzen über den Fund, über das Verhältnis Rafaels zu Perugino widerhallen — und im selben Verhältnis zu Joh. Christian Bach steht Wolfgang Amadeus Mozart. Auf diesen Zusammenhang, auf die Bedeutung Joh. Christians, hat de St.-Foix zuerst und dann immer wieder hingewiesen; den stärksten sinnfälligen Beweis aber, „daß kein Erlebnis so tiefe Spuren in Mozarts Werk hinterlassen hat als seine Begegnung mit dem jüngsten Bach, dessen Musik eine verwandte Saite in seinem Innern zum Erklingen brachte, noch schlummernde Empfindungen weckte, gebundene Kräfte löste" — wie Landshoff in seiner Einführung treffend sagt — diesen Beweis liefert erst die vorliegende Ausgabe.

Sie enthält fünf Sonaten aus Bachs op. V, das kurz vor Mozarts Abschied aus London 1765 erschien, und aus dem sich Mozart drei Sonaten durch eine hinzugefügte Streicherbegleitung als Konzerte eingerichtet hat (Köchel, Nr. 107) — sowie fünf aus op. XVII, Joh. Christians zweitem und letzten Sonatenwerk, Ende der 70er Jahre erschienen und zweifellos Mozart ebenfalls nicht unbekannt geblieben. Nun sind das Wichtige und Auffallende nicht so sehr die direkten Beziehungen, wie etwa, daß der Beginn von op. XVII Nr. 4



zweifellos das Vorbild zum ersten Satz der im Spätsommer 1778 komponierten B dur-Sonate Mozarts (Köch. 333) abgegeben hat — man spürt förmlich, wie die Wiederbegegnung mit dem verwandten Genius Mozart von neuem entzündet hat, dergleichen liegt durchaus nicht im Bereich des „Zeitüblichen", der „Sprache der Zeit". Nein, es sind hundert wesentliche Züge tieferer Art, die wir nicht anders ansprechen können als „mozartisch", die Bach zum „Prämozartianer" machen, genau wie Perugino ein Prärafaelit ist. Es ist die zartlinige Zweistimmigkeit; die Eigenheit, in die Reprise nach einigen Abwendungen, Entfernungen zurückzukehren, hineinzulaufen, die Durchführung mit einer galanten, zierlichen Wendung zu beginnen: in der Themenaufstellung dafür nicht quasi ein offenes Tor zu schaffen, durch das das zweite Thema hereintritt, sondern gerade dies Thema unvorbereitet, fast unvermittelt einsetzen zu lassen, in einer neuen harmonischen und affektiven Sphäre. Gewisse Tonarten-Regionen hat Mozart einfach adoptiert: dies ist in op. XVII, Nr. 2 schon sein c moll, dies der milde Gegensatz des Es dur, dies (im Schlußsatz von op. XVII, Nr. 6) schon die Mozartsche Wendung von C^{7b} statt nach F dur nach Des dur; dies die E dur-Sphäre Mozarts, besonders im Rondo von op. V, 5, mit der cis moll-Wendung, die sich mit derselben Wirkung noch in Mozarts E dur-Trio findet. Merkwürdig ist jedoch die Beobachtung, daß im allgemeinen der Einfluß der Bachschen Klaviersonate sich wieder nur auf Mozarts Klaviersonate erstreckt hat; eine Ausnahme macht nur die c moll-Sonate op. V, Nr. 6, für die sich in der Klavierproduktion Mozarts kein Gegenstück findet, eher in den Klavier-Violinsonaten. Dies erstaunliche Stück beginnt mit ausgedehntem Grave und einer aus Ernst und Grazie gemischten Fuge, die auf

ihre Art das „Gelehrte" überwunden hat, im Gegensatz zu Mozart, der in solchen Dingen bewußt archaisiert. Dafür treffen sich die beiden Meister wieder in dem Allegretto dieser Sonate, dem Bach ein französisches Cachet gibt; auch Bach kennt schon das Spiel, die Maske mit dem „Nationalen", er weiß genau wie Mozart den „Gout" zu wechseln (so geht das Presto von op. XVII, 4 auf Dco. Scarlatti zurück), ohne sich je selber zu verlieren. Und im gleichen Sinne hat eben auch Mozart sich des Joh. Christian Bachschen Gouts bedient, ohne dabei wieder Bach selber zu antiquieren, zu „erledigen". Bezaubernddere Dinge wie das Rondo der Esdur-Sonate op. V, 4 hat auch Mozart nicht geschrieben — es gibt bei ihm ebenso Liebenswürdiges, Reifes, Süßes, aber nicht in dieser Art: dieser Weltmann Johann Christian hat eben Erlebnisse gehabt, Erlebnisse, wie sie nur der Süden und vermutlich die Frauen geben, Erlebnisse, von denen sich der wackere Philipp Emanuel und der „geniale" Wilhelm Friedemann nichts träumen ließen.

Landshoff hat die Ausgabe mit einer ausgezeichneten, alles Wesentliche sagenden Einführung versehen und den Notentext mit größter Treue revidiert; es soll nur meine Liebe zu der Ausgabe dokumentieren, wenn ich die drei einzigen Versehen nachweise: S. 11, Takt 10 fehlt ♯ vor dem Vorschlag; S. 59 natürlich 3/4, nicht 6/8; S. 48, Takt 17 muß die Auftaktnote zum nächsten Takt, der Konsequenz halber, ein Sechzehntel sein, kein Achtel. A. E.

Beck, Franz. Das Sinfonische Werk. Zum 100. Todestag L. van Beethovens. Hrsg. u. bearb. v. Robert Sondheimer. Nr. 1: Sinfonie in gmoll. Nr. 2: Sinfonie in Esdur. Partitur. (Nr. 20 und 21 der Sammlung Sondheimer.) Berlin [1927], Edition Bernoulli.

Bertrand, Anthoine de. Premier livre des Amours de Pierre de Ronsard. (XX–XXXV.) [1576.] Monuments de la musique française au temps de la Renaissance. Editions publiées par M. Henry Expert. 2⁰, XVI, 71 S. Paris 1926, Maurice Sénart.

Chor- und Hausmusik aus alter Zeit. Hrsg. von Prof. Dr. Johannes Wolf. 2. Heft. Gesänge für gemischten Chor. gr. 8⁰, 23 S. Berlin [1927], Wölbing-Verlag.

[Dies zweite Heft enthält je zwei fünfstimmige und vierstimmige Stücke aus 1594—97 erschienenen Werken des fruchtbaren Valentin Haußmann und ein vierstimmiges aus den Neuen Teutschen Liedlein (1601) des Nürnbergers Paul Sartorius. Musikalisch sind die beiden Deutschen „verwälscht" bis zur Selbstverleugnung, nur gewisse metrische Eigenheiten der deutschen Texte geben auch der musikalischen Diktion einen härteren, eigenwilligeren und weniger fließenden Charakter als die italienischen Vorbilder sie besitzen. Es scheint, daß der Hrsgr. die Auswahl auch nach dem besonderen Reiz der Texte vorgenommen hat: so ist Haußmanns „Mutter, wie soll ich ihm tun", ein Dialog offenbar volkstümlichen Ursprungs, und auch des Sartorius „Frisch auf, ihr lieben G'sellen", ein Studentenlied, ist von den Madrigalen und geistlichen Sonetten, die er zur selben Zeit veröffentlicht hat, sehr weit entfernt. Über den textlichen Zusammenhang zwischen Haußmanns „Ach weh, mir ist durchschossen" (Nr. 2) mit Regnart (1579) vgl. man Velten, Das ältere deutsche Gesellschaftslied (1914, S. 87.] A. E.

Daquin, Claude. Pieces de Clavecin. (Premier Livre.) Revision par Paul Brunold. 4⁰ Paris 1927, Sénart.

Duetti da camera — Italian Chamber Duets by various Masters of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, edited and arr. by J.-A. Fuller-Maitland. Book I and II. London [1927], Joseph Williams Ltd. je 3 sh.

[Enthält drei Duette von Steffani (Sù ferisci — Nò non voglio — Nò mai nol dirò), Stücke von Händel, Arne, Anfossi, Stradella, Al. Scarlatti, Clari, Martini.]

Haßler, Hans Leo. Kirchengesang. 2. verb. Aufl. 8⁰. Part. Augsburg 1927, Bärenreiter-Verlag. 3.50 Rm.

Haydn, Joseph. Konzert für Oboe und Orchester. Für Oboe und Klavier bearb. v. Alexander Wunderer. Leipzig 1926, Edition Breitkopf. 4 Rm.

Lochheimer Liederbuch. Neudeutsche Fassung von Karl Escher, Bearbeitung der Melodien von Walter Lott. Leipzig 1926, Steingräber-Verlag, Berlin, Wölbing-Verlag.

Die der altertümlichen, noch ausdrucksbefangenen Musik zugewandte Geschmacksrichtung vieler junger Musiker heute und die kurz voraufgegangene Vervielfältigung der Lochheimer Lieder-

handschrift in dem prächtigen, durch K. Ameln besorgten Faksimiledruck des Wölbingverlags legten diese Volksausgabe des geschichtlich bedeutsamen, aber auch melodisch gehaltvollen und noch heute frischen Liederhefts nahe.

Den Text hat Karl Escher in einer unserem Sprachgefühl und Lebensgeschmack entgegenkommenden Umdichtung gegeben. Mich befriedigt sie öfter nicht. Doch das gehört nicht hierher.

Uns gehen mehr die Melodien an, die Walter Lott aus der tonräumlich und tonfolglich oft unklaren Urschrift, unter Ausscheidung der Koloraturen herauszuschälen hatte.

Um hier zum Ziele, d. h. zu einer volkstümlichen, zwingend eingänglichen Melodie zu gelangen, dazu hilft mehr ein gesunder, geschmackvoller, gestaltungssicherer Melodiegeschmack als musikgeschichtliches Wissen. Die alte Handschrift stellt eine Bearbeitung alter, in der Urgestalt wohl nie notierter Melodien durch einen (vielleicht minderwertigen?) Kunstmusiker in einer offenbar unsorgfältigen Niederschrift dar. Wer anders will da entscheiden, was hier Zutat, was Flüchtigkeit, was verderbter Geschmack ist, und was als unversehrter Melodierest eines echten Melodisten zu achten ist, als das zu allen Zeiten gleiche, überhistorische, durch kein Wissen und keine Tendenz beirrte Melodiegespür. Lott besitzt es offenbar, denn oft fand er schöne natürliche Lösungen, aber er hätte gelegentlich noch mehr seinem Melodiegeschmack vertrauen sollen, und dem Urtext noch künstlerisch argwöhnender und ablehnender gegenübertreten sollen als er es, wohl im Streben nach historischer Treue und philologischer Genauigkeit tun zu dürfen meinte. Doch gibt er mit künstlerischem Freimut zu, daß die Neugestaltung der Melodien bei dem Fehlen exakter historischer Überlieferung zuoberst eine Geschmacksfrage bleibt, und auch andere Fassungen neben der seinen gelten können.

Die Neufassung einer alten, in der Notierung zweifelhaften und zünftig entstellten Volksmelodie kann erst dann als beendet gelten, wenn die Redaktion tonräumlich und tonfolglich eine künstlerisch schlicht und klar organisierte Weise zeitigte, die natürlich zugleich auch möglichst in der alten Notierung ihre Rechtfertigung finden muß. Aber die Forderung nach musikalisch schlichter Wohlorganisiertheit steht in unserem Falle über der nach archivarischer Exaktheit. Hätte Lott seinen Melodien eine mehrstimmig tonräumliche Ausarbeitung unterlegt, wodurch seine Arbeit für das Heer der Liebhaber, an das sie sich wendet, weit zugänglicher geworden wäre, so hätte es sich ihm öfter gezeigt, daß seine Bearbeitung noch nicht zum volkstümlichen Urgrunde, aus dem diese oft rührenden Melodien einst entsprangen, vorgedrungen ist, daß sie vielmehr öfter im zünftig Konstruierten stecken bleibt. Ich verzeichne hier (flüchtig und ohne nähere Begründung) einige meiner Bedenken gegen Lotts Fassungen.

„Wach auf, mein Hort“ geht in Gdur, statt in gmoll. Die beiden ♭ der Handschrift sind (an der fremden Handschrift kenntlich) ein späterer irriger Zusatz. „Kommt mir ein Trost“ ist eine typisch zehnstufige e(dur)moll-Melodie, während sie Lott anfangs im diatonischen amoll (phrygisch e) und zum Schluß im zehnstufigen e(dur)moll notiert. Auch das berühmte „Ich fahr dahin“ ist (trotz Brahms und aller anderen Bearbeiter) im rein diatonischen herben Moll am wirkungsvollsten. Lotts Durfassung nimmt ihr alle Schmerzlichkeit. Im Neujahrslied „Könnst du mein Begehren“ müssen die beiden Anfangsnoten und der Schlußton, trotzdem die Handschrift deutlich g notiert, als f gelesen werden, denn die reizende, schmiegsame Weise steht im klaren Fdur, wo das g an den genannten Stellen deplaziert wirkt. „Wie weh doch meiden tut“ lese ich in fmoll, statt in Fdur. Fraglich erscheint mir Lotts Fassung von „Ein seligs Jahr“, in dem mir das „Vom Himmel her“ Luthers vorklingt. Es steht wohl in Ddur. Auch in der Danksagung „Allmächtiger Gott“ hätte ich gegen die Fassung der Schlußzeilen Bedenken zu erheben.

Damit genug. Die Neugestaltung des schönen alten Kunstdokuments ist, so scheint mir, noch nicht vollendet; aber eine bedeutsame, sehr zu begrüßende Vorarbeit haben die beiden Autoren geliefert.

Justus Hermann Wetzel.

Meiland, Jakob. Lieder und Gesänge zu vier u. fünf Stimmen. Hrsg. v. H. Meyer. Teil 1. Weltliche Lieder. Part. Augsburg 1927, Bärenreiter-Verlag. —.80 Rm.

Palestrina, Pierluigi da. Fünfstimmige Offertorien für Sopran, Alt, Tenor I, II und Baß. Erste kritisch-korrekte Ausgabe in moderner Part. (Dreiliniensystem m. Vortragszeichen) hrsg. v. Hermann Bäuerle. Heft I: Für d. Adventszeit. Heft II: Für d. Weihnachtszeit. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. je 2.50 Rm.

Pujol, Juan. Johannis Pujol (1573?—1626) In alma Cathedrali Barcinonensi cantus magistri Opera omnia nunc primum in lucem edita cura et studio Hyginii Anglès, Pbri. Volumen I. In festo Beati Georgii. [Publicaciones del Departamento de Música de la Biblioteca de Cataluña, III.] 4⁰, LXX + LXX [Einleitung in span. u. katalonischer Sprache] u. 203 S. Barcelona 1926.

Scheidt, Samuel. Douze pièces d'orgue extraites de la Tabulatura Nova, publiées et annotées par William Montillet. 4⁰, VIII, 144 S. Paris 1926, M. Sénart.

Stölzel, Gottfried Heinrich. Liebster Jesu, deine Liebe findet ihresgleichen nicht. Solokantate, für Alt, Violine, Viola u. Continuo (Vcell. u. Orgel) bearb. v. J. Bachmair. Part. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 6 Rm.

Tartini, Giuseppe. Sonate in Ddur. Für zwei Violinen mit Klavier (u. Vc. ad lib.) hrsg. von Hjalmar v. Dameck. Berlin [1927], Raabe & Plothow.

[Zweiteiliges Andante mit „zärtlichen" Parallelgängen — auffällt die rasche Wendung zur Dominant im ersten Teil; ein ebenfalls zweiteiliges Allegro assai von mehr konzertanter Haltung (spiccato); zwischen diese beiden Sätze hat der Hrsg. ein Menuett einfachster Form aus einer andern Sonate Tartinis eingelegt. Das Werkchen präsentiert sich durchaus als ein Parergon, wohl aus frühester Zeit des Istrianers.]

Mitteilungen

Am 2. April ist Arnold Schering fünfzig Jahre alt geworden; vor 25 Jahren ist ungefähr um dieselbe Zeit seine erste größere Arbeit erschienen, seine „Geschichte des Instrumentalkonzerts". Schon in diesem Erstlingswerke waren die Eigenschaften mehr als angedeutet, die diesen Forscher auszeichnen: das durchgebildete Musikertum, die umfassende Kenntnis der Quellen, der Feinsinn ästhetischer Beurteilung, die schöne Form der Darstellung — Eigenschaften, die er seitdem in hundert größeren und kleineren Arbeiten bewährt hat, teils in Werken von so abschließender Bedeutung wie seine Geschichte des Oratoriums oder seine jüngst erschienene Musikgeschichte Leipzigs im vorbachischen Jahrhundert, teils in Schriften so starker Anregung, wie seine Arbeiten zur Deutung der Musik der Frührenaissance. Es gibt kaum ein Musikjahrhundert, das er nicht erhellt, kaum eine Disziplin der Musikforschung, die er nicht bereichert hätte; ein besonderes Lorbeerblatt in seinem Kranz ist die Herausgabe des Bach-Jahrbuchs seit seinen Anfängen. Im Glückwunsch der Musikwissenschaft vereinigen sich zwei starke und herzliche Empfindungen: die des Dankes und der Erwartung neuer Gaben.

Studienrat Dr. Fritz Gennrich in Frankfurt a. M. wird im Laufe dieses Jahres in den „Publikationen älterer Musik" die von Musikhistorikern und Philologen schon längst erwartete Gesamtausgabe der Troubadourmelodien erscheinen lassen.

Das 15. Deutsche Bachfest, veranstaltet von der Neuen Bachgesellschaft, findet vom 28. bis 31. Mai in München statt. Die Veranstaltungen werden am 28. Mai durch die Mitgliederversammlung eingeleitet; das Gesamtprogramm umfaßt drei Chorkonzerte mit Kantaten, Motetten, Messe und Magnificat, ein Orchesterkonzert, zwei Kammermusik-Veranstaltungen, sowie eine Aufführung der Johannes-Passion, auch einen Festgottesdienst in der Matthäuskirche. Leiter der Aufführungen sind Siegmund v. Hausegger, Hans Knappertsbusch, Ludwig Landshoff, Hanns Rohr, Christian Döbereiner, Ludwig Berberich, Eduard Zengerle und Ernst Riemann.

In der Pfingstwoche 1927 (7.—11. Juni) findet die dritte deutsche Orgeltagung in Freiberg i. S., der Stadt einer guterhaltenen Silbermannorgel, statt. Sie wird einberufen vom Landesverein der Kirchenmusiker Sachsens und wird sich vor allem der Frage einer Wiedergeburt der Orgel als Kultinstrument widmen. Auch durch Klärung liturgischer, musikwissen-

schaftlicher und orgeltechnischer Einzelfragen sucht die Tagung vor allem der praktischen Seite der neuen Orgelbewegung zu dienen. Für Vorträge und Vorführungen ist bereits die Mitarbeit bedeutender Fachleute gesichert. Ein Prospekt mit näheren Angaben über die Tagung wird auf Verlangen vom Bärenreiter-Verlag Augsburg oder der Tagungsleitung in Freiberg, Hotel Karsch, Am Bahnhof 9, kostenlos abgegeben.

Vom 22. August bis 3. September findet unter Leitung von Arnold Dolmetsch in Haslemere wieder ein Kammermusikfest mit alter Musik auf alten Instrumenten statt. Drei der Abende sind wieder Bach gewidmet, einer Purcell, einer Haydn und Mozart, zwei englischer Violen-(„Consort"-)Musik, einer französischer und deutscher, ein andrer italienischer und spanischer Musik usw., endlich einer den Volkstänzen des 16. und 17. Jahrhunderts.

Vom 19.—21. April findet in Berlin ein Deutscher Kongreß für Kirchenmusik statt, den die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Charlottenburg im Auftrag des Preuß. Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung veranstaltet. Wir nennen der Reihenfolge nach die geplanten Vorträge: (19. April): Generalsuperint. D. Gennrich (Königsberg i. Pr.): Die gegenwärtigen Bedingungen für die Vorbildung unsrer Kirchenmusiker. — (20. April): Geheimrat Prof. Dr. Smend (Münster): Die notwendige Beziehung zwischen dem Kirchenmusiker und dem Vertreter des Predigtamts. Pfarrer Plath (Essen): Die liturgischen Aufgaben des Organisten und Chordirigenten. Prof. Dr. Johannes Wolf (Berlin): Die Aufgaben des evang. Kirchenmusikers in geschichtlicher Beleuchtung. Prof. Dr. Moser (Heidelberg): Musikwissenschaftliche Bildung der Kirchenmusiker. Prof. Dr. Abert (Berlin): Die Auffassung Bachscher Werke, insbesondere der Matthäuspassion. Prof. Dr. Gurlitt (Freiburg i. Br.): Die geistigen Grundlagen der deutschen Orgelkunst von Scheidt zu Bach. — (21. April): Prof. Braunfels (Köln): Allseitige oder Spezialausbildung des kath. Kirchenmusikers? Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg, Schweiz): Ästhetik des greg. Chorals. P. Dom. Johner (Beuron): Wie gelangen wir zu einem würdigen Vortrag des greg. Chorals? Prof. Dr. Herm. Müller (Paderborn): Über kirchliche Polyphonie; Prof. Dr. Herm. Müller (Paderborn): Das deutsche Kirchenlied. Prof. Reimann (Berlin): Die Orgel als Kult- und Konzertinstrument.

Zur Ergänzung unserer Meldung über die in Dortmund vom 21.—23. April stattfindende erste musikpädagogische Tagung für Privatmusikunterricht, die das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht gemeinsam mit den Vereinigten musikpädagogischen Verbänden und der Stadt Dortmund veranstaltet, sei die Liste der Redner und Vorträge mitgeteilt. Es werden sprechen: Prof. v. Waltershausen über: Der Musikunterricht im geistigen Leben des deutschen Volkes, Arnold Ebel über: Künstlerische, wirtschaftliche und organisatorische Fragen für den Privatmusiklehrer, Prof. Kestenberg wird das Thema: Förderung, Unterstützung und Beaufsichtigung des Privatmusikunterrichts, Geheimrat Gürigh das Thema: Die rechtlichen Grundlagen des preußischen Erlasses über den Privatunterricht in der Musik behandeln. Außerdem haben noch die folgenden Herren Referate übernommen: Oberregierungs- und Schulrat Albin Günther-Berlin: Die Handhabung des preußischen Erlasses über den Privatunterricht in der Musik. Konservatoriumsdirektor Gotthold Gumprecht-Bonn und Dr. Albert Mayer-Reinach-Kiel: Die Erfahrungen mit dem preußischen Erlaß über den privaten Musikunterricht. Akademischer Musiklehrer Max Galle-Dortmund und Frau Katharina Ligniez-Kassel: Schule und Privatmusikunterricht. Konservatoriumsdirektor Walter Höhn-Hannover: Die Aufgaben der staatlichen Musikberater. Oberschulrat Geh. Regierungsrat Paul Winter-Münster und Dr. Hermann Erpf-Münster: Erfahrungen mit den staatlichen Musiklehrerprüfungen. Maria Leo-Berlin: Ausbildung und Fortbildung der Privatmusiklehrer. Konservatoriumsdirektor Hubert Schnitzler-Essen: Gehörbildung im Musikunterricht. Heinz Schüngeler-Hagen: Grundlagen des Klavierunterrichts. Hans Erben-Dresden: Stimmbildung einst und jetzt. Prof. Dr. Wilibald Gurlitt-Freiburg i. Br.: Aufgaben, Ziele und Grenzen des Musikunterrichts.

Die Internationale Ausstellung „Musik im Leben der Völker", die vom 11. Juni bis zum 28. August in Frankfurt a. M. stattfindet, läßt der musikhistorischen Abteilung besondere Sorgfalt zuteil werden. Anschauliche Darstellung soll die Entwicklung der Musik zeigen durch Zusammenfassung der Musikinstrumente und Manuskripte im Rahmen zeitgemäßer Umgebung, und die verschiedenen Stile des Musizierens in den einander folgenden großen Epochen sollen sichtbar und hörbar werden. Als Berater für die einzelnen Gebiete wirkt eine Reihe bedeutender Fachgelehrten: Prof. Peter Wagner (Freiburg, Schweiz) für die „Messe", Pater Dominicus Johner (Beuron) für die katholische Kirchenmusik, Prof. Curt Sachs, Direktor der staatlichen Instrumentensammlung (Berlin) für Instrumentenkunde, Prof. Hans Joachim Moser (Heidelberg) für das „Lied" und den „Meistergesang", Prof. Robert Lach (Wien) für den „Tanz", Prof. Johannes Wolf (Berlin) für „Notenschrift und Notendruck", Prof. Willibald Gurlitt (Freiburg i. B.) und Dr. Kathi Meyer (Frankfurt a. M.) für „Oratorium". Außerdem wirken als Berater und Mitarbeiter: die Frankfurter Universität mit Prof. Dr. Moritz Bauer, die Mitglieder des Reichsverbands Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer und auch deren Frankfurter Ortsgruppe, der Frankfurter Tonkünstlerbund, mit den Herren Artur Holde und Dr. Karl Holl. In der Abteilung „Oper" wird Regisseur Dr. Lothar Wallerstein den bühnentechnischen Teil leiten. Besonders wertvolle Manuskripte und Drucke werden die Frankfurter Sammlungen der Musikbibliothek Paul Hirsch und von Louis Koch, sowie Nikolaus Manskopf beisteuern. Durch systematische Heranziehung fehlender Stücke aus auswärtigen Bibliotheken, Verlagsarchiven und Sammlungen des In- und Auslands wird dieser Grundstock ergänzt. Die Leitung des wissenschaftlichen Teils hat Dr. Kathi Meyer.

Als Ergänzung zu Karl Geiringers dankenswertem Aufsatz „Eine Geburtstagskantate von Pietro Metastasio und Leonardo Vinci" im Februar-Heft (S. 270 f.) sei mitgeteilt, daß in der Bibliothek des Kölner Heyer-Museums das gedruckte Textbuch zu der am 27. November 1729 veranstalteten Aufführung des Werkes vorhanden ist. Es ist ein splendid gedrucktes und mit hübschen gestochenen Vignetten geschmücktes Heft von 22 Quartseiten folgenden Titels: „Componimento dramatico da cantarsi in occasione della felicissima nascita del real Delfino per ordine dell' eminentissimo signor cardinale di Polignac ministro di sua maestà . . . presso la santa sede . . . In Roma, 1729. Per Antonio de' Rossi . . ." Seite 3 enthält die Angabe der Interlocutori und der beiden Verfasser nebst folgendem, wohl durch die Zensurbehörde veranlaßtem Hinweis: „Le Deità, che parlano, essendo figure, sotto le quali si rappresenta poeticamente o la Guerra, o la Giustizia &c. come le parole Numi, Fato &c. s'intendano dall'Autore introdotte, e pronunciate con quel sentimento, che conviene ad uno Scrittore Cattolico Romano". — Die Geburt des Dauphin wurde in Rom noch durch eine andere pomphafte Opernaufführung gefeiert, die ebenfalls von einem Kirchenfürsten veranlaßt wurde. Es war dies der Kardinal Ottoboni, der auch den Text des Festspiels schrieb: „Carlo magno. Festa teatrale in occasione della nascita del Delfino. Offerta alle . . . maestà . . . del rè e regina di Francia dal cardinale Otthoboni protettore degl' affari della corona . . . In Roma, 1729. Per Antonio de' Rossi . . ." Auch dieses Textbuch ist im Besitz des Heyer-Museums; als Komponist ist in ihm „Giovanni Costanzi Romano, maestro di cappella del signor cardinale Otthoboni" genannt. (Die Partitur ist bei Eitner III, 77 nicht nachgewiesen.) Das Libretto des dreiaktigen Werkes umfaßt 22 + 64 Quartseiten; es enthält einen Vorbericht in italienischer und französischer Sprache, Angaben über die Personen, Verwandlungen, Maschinen und Leiter der Regie, außerdem ein Titelkupfer und 13 Tafeln mit Szenenbildern, die nach Zeichnungen des als Ingenieur in Diensten des Kardinals stehenden Cav. Nicolò Michetti gestochen sind.

G. Kinsky.

Mitglieder des Erlanger Musikwissenschaftlichen Seminars führten am 3. März in Würzburg auf Einladung der dortigen Ortsgruppe der „Deutschen Akademie" unter G. Beckings Leitung und mit W. Götz als Solotenor „Geistliche und weltliche Musik des Mittel-

alters“ auf. Auf Bruchstücke aus dem Leoninschen Organum Alleluya Pascha folgten die Bamberger Motetten „A la cheminee“ und „Je me cuidoie“. Machaut war mit der Ballade notée „S'amours“ und dem Credo der Messe vertreten. Dufays in allen vier Stimmen textiertem und also ganz vokal ausgeführtem Rondeau „Mon cuer me fait“ wurde das deutsche vierstimmige „Christ ist erstanden“ aus den Trienter Codices entgegengestellt, dem burgundischen anonymen Rondeau „De ma dame“ (Escorial IV a 24) die deutschen Lieder „Apollo aller kunst ein Hort“ und „Maria zart“ von Adam von Fulda und Pfauenschwanz von Augsburg, alle drei mit Tenor und Instrumenten besetzt. Dunstables „Sancta Maria“, das große vierstimmige Salve Regina aus den Trienter Codices und das Agnus der Missa super Benedicta von Willaert beschlossen den Abend, der durch einen in die geistigen Grundlagen der verschiedenen mittelalterlichen Musikformen einführenden Vortrag eingeleitet wurde. — Ferner wurde im Anschluß an die Semestervorlesung des Winters „Die Musik im Zeitalter des Barock“ in Erlangen Kammermusik Couperins und Rameaus durch R. Haaß, Dr. W. Schmid und Änni Speckner, in Erlangen und Bamberg (Historischer Verein) „Musik des italienischen und deutschen Barock“ durch Chor und Orchester des Erlanger Collegium musicum zu Gehör gebracht. Hier belegten nach einer Orchesterkanzone G. Gabrielis die achtst. Battaglia des A. Gabrieli, das Dantemadrigal „Canzon pietrosa“, das untransponiert gesungene „Rimanti in pace“ des jungen Monteverdi und desselben Komponisten „Sonata sopra Sancta Maria“ die italienische Wandlung von der Renaissance zum Barock. Probleme des deutschen Barock wurden erörtert im Anschluß an Werke von Marini (Sonate für drei Violinen), Rosenmüller (11. Sinfonie 1660), Georg Muffat (Concerto grosso Dulce somnium) und Schütz (Beschluß der Geburt unseres Herrn Jesu Christi).

Am 9. und 10. Mai findet im Geschäftslokal von Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin, eine weitere Versteigerung von Beständen des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln statt, und zwar von Musikbüchern (i. e. theoretischen Werken), Praktischer Musik und Musiker-Autographen (i. e. Dokumenten und Briefen) des 16. bis 18. Jahrhunderts. Dr. Georg Kinsky hat auch für diesen Anlaß wieder ein mustergültiges beschreibendes Verzeichnis geliefert. Wir werden auf das Ergebnis der Auktion zurückkommen.

Da ich an einer Dissertation über Hermann Hirschbach und sein Verhältnis zum Schumann-Kreise arbeite, bitte ich alle Besitzer von Dokumenten über H.s Lebensgang und Wirken mir diese gütigst zukommen zu lassen.

Kapellmeister Robert Pessenlehner, Frankfurt a. M., Rüsterstr. 16.

Kataloge

V. A. Heck, Wien. Katalog XXXIII. Wertvolle Autographen.

April	Inhalt	1927

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München NO 5, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Achtes Heft 9. Jahrgang Mai 1927

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Die musikalischen Beziehungen zwischen Leipzig und der Oberlausitz

Von

M. Gondolatsch, Görlitz

Wenn man von den musikalischen Beziehungen zwischen Leipzig und der Oberlausitz sprechen will, denkt man zunächst an zwei Ströme, die diese Beziehungen vermitteln: an diejenigen Oberlausitzer, die im Leipziger Musikleben eine Rolle gespielt haben, und an die Leipziger, die in unserer Landschaft ihren Wirkungskreis fanden. Aber auf eine so einfache Formel läßt sich bei näherem Zusehen die Sache nicht bringen. Leipzig ist für die Oberlausitz vor allem als Universität von Bedeutung, und da liegen die Dinge so, daß ein Teil der von hier stammenden Hörer später in Leipzig bleibt und dort sein Brot findet, ein anderer Teil kehrt nach den Studienjahren in die Heimat zurück zu Amt und Würden, ein dritter trägt Leipziger Einflüsse in die Ferne. Daneben kommen auch Leute aus anderen deutschen Gegenden über Leipzig in die Oberlausitz, kurzum die Ströme verzweigen, vermischen und kreuzen sich. Wenn nur der Geburtsort der im folgenden angeführten Männer den Ausschlag gäbe, würde Leipzig als der empfangende Teil erscheinen, denn eine einzelne Stadt kann naturgemäß nicht soviel Menschen an die Fremde abgeben, wie eine ganze Landschaft. In Wirklichkeit ist aber Leipzig in den weitaus meisten Fällen der gebende Teil gewesen, denn eine sehr große Anzahl unserer Kantoren und Organisten, für die ja wegen der Verbindung ihres Amtes mit einer Schulstelle bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die Hochschulbildung eine Notwendigkeit war, hat ihr wissenschaftliches und musikalisches Rüstzeug in Leipzig erworben. Deshalb wird auch in diesem Aufsatz die Zugehörigkeit der erwähnten Musiker zur Leipziger Universität der ausschlaggebende Faktor sein. Die von Erler herausgegebene Leipziger Matrikel (1409—1809) hat uns in der Hauptsache die folgende Zusammenstellung ermöglicht. Die hinter den Namen in der eckigen Klammer stehende Jahreszahl bedeutet die aus dieser Quelle stammende Zeit der Immatrikulation. Wenn die Angaben in den alten Kantoren- und Orga-

nisten-Verzeichnissen genauer wären — es fehlen leider oft die ausgeschriebenen Vornamen und der Geburtsort — so wäre die folgende Reihe noch größer geworden. Denn die Zahl der Oberlausitzer Jünglinge, die durch mehr als 400 Jahre zu ihren Studien nach Leipzig zogen und dann in musikalische Stellungen in der Heimat zurückkehrten, ist außerordentlich groß, und naturgemäß fanden auch Leipziger Studenten aus anderen Gegenden in unserer Heimat ihren Wirkungskreis.

Die Oberlausitz gehörte bis 1635 politisch zu Böhmen. Da Prag außerdem die erste deutsche Universität war (1348), studierten in ältester Zeit unsere Landsleute in dieser nur wenige Tagereisen entfernten Stadt. Das blieb z. T. auch so, als 1409 die Universität Leipzig gegründet wurde, wenngleich von Anfang an sich ein deutlicher Zug nach der Pleißestadt bemerkbar machte. Mit dem Beginn der Reformation trat Wittenberg (1502) — namentlich für die Theologen — in den Vordergrund. Daneben spielt auch von 1506 an Frankfurt a. O. wegen seiner Nähe eine Rolle. Nach dem dreißigjährigen Kriege aber war jedenfalls Leipzig die bevorzugte Universität der Oberlausitzer.

Welche Pflege die Musik an der Leipziger Hochschule erfuhr und welche Bedeutung sie damit für die musikalische Bildung weiter Landesteile erlangte, ist ausführlich dargestellt in Rud. Wustmanns „Musikgeschichte Leipzigs" (I. Bd. Teubner, Leipzig u. Berlin 1909), deren Fortsetzung durch A. Schering eben angekündigt wird[1]. Sie liefert uns bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts ein treffliches Bild der musikalischen Zustände, das seine vorläufige Ergänzung für die spätere Zeit in den Biographien der großen Thomaskantoren findet. Schon aus der frühesten Zeit berichtet Wustmann: „Ähnlich wie die Innungen hielt die Universität besondere Singmessen und Jahrgedächtnisse, gewöhnlich in der Nikolai-, ausnahmsweise in der Paulinerkirche, auch bei der Wahl eines Papstes, beim Tode einer fürstlichen Person, um Sieg für den ausziehenden Landesherrn zu bitten usw. In der Artistenfakultät wurde über Musik gelesen und dabei die Musica speculativa von Johannes de Muris zugrunde gelegt." (S. 25.) Aus der späteren Zeit seien zwei Zeugnisse Wustmanns angeführt: „Leipzig hatte um 1600 einen Ruf als Musikstadt" (S. 71) und „Während des barocken Jahrhunderts entwickelte sich die Leipziger Studentenschaft zu der musikalischsten vielleicht ganz Deutschlands" (S. 128). Wie die Studenten zur Zeit der berühmten Thomaskantoren Kuhnau, Bach, Doles, Hiller und Schicht am musikalischen Leben von Leipzig beteiligt waren und welche Bildungsmöglichkeiten für sie damals bestanden, ist allgemein bekannt und soll hier nur erwähnt werden, um zu zeigen, aus welchem bedeutenden Zentrum die Ausstrahlung auf die Oberlausitz erfolgte. Seit 1843 übernahm das von Mendelssohn gegründete Konservatorium dann die Aufgabe, die Kantoren und Organisten auszubilden, die über das, was ihnen der Seminarunterricht geben konnte, hinausstrebten.

Wir beginnen unsere Untersuchung mit den Kantoren und Organisten der oberlausitzer Städte, da hier sicher der Haupteinfluß zu spüren ist, den Leipzig auf die Oberlausitz in musikalischer Beziehung ausgeübt hat.

Görlitz: Schon einer der ersten Kantoren, die uns aus der alten Schule mit Namen bekannt sind, Petrus Ritter aus Strehla im Meißnischen, 1527 voziert, war

[1] Ist unterdessen erschienen, konnte aber für diese Arbeit nicht mehr verwertet werden.

Leipziger Student gewesen [W. S. 1509]. Aus der Reihe der Kantoren des 1565 gegründeten Gymnasiums, die meist an 4. Stelle im Kollegium standen und gleichzeitig das Kirchenamt an der Peterskirche versahen, sind zu nennen: Zacharias Richter aus Görlitz, 1567—69 [S. S. 1549], Petrus Richter aus Görlitz, 1635—38 [S. S. 1630], Christoph Möller aus Görlitz, 1669—1714 [W. S. 1661], Johann Christoph Urban aus Kuhna bei Görlitz, 1715—40 [S. S. 1694], Christoph Daniel Urban, sein Sohn, in Torgau geboren, 1740—64 [24. IV. 1725] und Johann Friedrich Samuel Döring aus Gatterstedt bei Querfurt, 1796—1814 [2. VI. 1788]. Es zeigt sich hier, daß drei Kantoren, die zusammen fast hundert Jahre ohne Unterbrechung amtierten, 1669—1764, in Leipzig ihre Studien gemacht hatten; und daß ihre musikalischen Beziehungen zu ihrer Universitätsstadt lebendig geblieben waren, beweist u. a. die Reise Möllers nach Leipzig, der 1691 nach dem Brande der Peterskirche dorthin fuhr, um für die verbrannten Noten neue zu kaufen. (Görlitzer Ratsrechnungen.) Döring, der das Görlitzer Musikleben ganz besonders befruchtet hat, war von 1781—88 auch Thomasschüler gewesen. Von Bedeutung war es jedenfalls auch, daß mehrere der Rektoren, die in der Geschichte des Musikunterrichts an unserem Gymnasium besonders hervortreten, in Leipzig ihre Ausbildung genossen hatten. Wir nennen da nur: Petrus Vincentius, 1565—69 [S. S. 1542], Joachim Meister, 1569—84 [S. S. 1548], Martin Mylius, 1594—1608 [S. S. 1563] und Christian Funcke, 1666—95 [S. S. 1647].

Bei den ältesten Görlitzer Organisten sind wir ihres Leipziger Studiums nicht ganz sicher. Zwar werden ein Johann Arnold [W. S. 1528] und ein Johann Albinus [S. S. 1547] in der Leipziger Matrikel genannt, doch ist wegen Mangels genauer Personalien nicht gewiß, ob das wirklich unsere Organisten — der erste bis 1542, der zweite 1550—58 — gewesen sind. Dagegen liegt alles klar bei Johann Heigius aus Langensalza, 1680—95 [W. S. 1670], David Nicolai aus Görlitz, 1730—64 [13. V. 1727], seinem Sohne David Traugott Nicolai, 1764—99 [28. V. 1753] und seinem Enkel Karl Samuel Traugott Nicolai, 1799—1813 [25. VI. 1793], sowie Johann Gottlob Schneider aus Altgersdorf bei Zittau, 1813—25, dem Bruder des Dessauer Hofkapellmeisters, aus dessen Zeit die Matrikel noch nicht gedruckt ist. Zwischen Heigius und dem älteren Nicolai amtierte von 1702—29 Christian Ludwig Boxberg, der Leipziger Thomaner gewesen war (H. Mersmann, Berliner Dissertation 1916), so daß also das Görlitzer Organistenamt ununterbrochen von 1680—1825 unter Leipziger Einflüssen gestanden hat. David Nicolai ist übrigens, wie ein im hiesigen Ratsarchiv aufbewahrter Brief Joh. Seb. Bachs beweist, dessen Schüler gewesen. (Vgl. meine Arbeit über die Görlitzer Organisten im AfM VI, 3.)

Wir möchten hier auch dreier Görlitzer Pastoren gedenken, die auf musikalischem Gebiet hervorgetreten sind. Gottfried Kretschmer aus Bischofswerda [W. S. 1676], 1684—1711 an unserer Peterskirche amtierend, hielt am 19. August 1703 die Predigt zur Einweihung der neuen, von Casparini erbauten Orgel und gab sie 1704 gedruckt nebst einer Beschreibung des Werks durch den Organisten Boxberg heraus. Heinrich Gottfried Hedluf aus Görlitz [14. V. 1767], bis zu seinem frühen Tode Diakonus in Görlitz, schrieb eine Reihe kirchlicher Musiktexte und einiges über Kirchenmusik. (Paul, Handlexikon der Tonkunst, und Otto, Oberlausitzer Schriftsteller-Lexikon.) Joachim Leopold Haupt, von 1816 ab Leipziger Student, 1832—77 Pastor in Görlitz, gab 1843 mit dem wendischen Gelehrten Schmaler aus Bautzen zusammen eine Samm-

lung wendischer Volkslieder mit Noten heraus, schrieb über die Metrik der Musik der alttestamentlichen Gesänge, stellte im 36. Bande des „Neuen Lausitzer Magazins" eine Geschichte der Peterskirchorgel aus den Akten zusammen und nahm am musikalischen Vereinsleben regen Anteil. — Hier müssen auch drei Ädituen an der Peterskirche (kirchliche Unterbeamte, die u. a. den Gesang in den Nebengottesdiensten zu leiten hatten), die auch Leipziger Studenten waren, genannt werden: Johann Caspar Crusius aus Lauban [W.S.1655], 1661—77 Kantor in Muskau, 1678—91 Äditus in Görlitz; Daniel Brückner aus Görlitz [8.V. 1721], 1729—62 Äditus, und sein Sohn Christian Daniel Brückner [22.V.1754], der als Nachfolger seines Vaters das Amt bis 1807 verwaltete.

In Görlitz bestand gegen Ende des 16. Jahrhunderts ein Convivium Musicum, über das ich in der ZfM (III, 11/12) ausführlich berichtet habe. Ich habe dort auch auf den möglichen Einfluß, den die Leipziger Studentenmusik auf diese Gründung ausgeübt haben kann, hingewiesen (S. 599) und will hier nur die Namen derjenigen Mitglieder wiederholen, die an der Leipziger Hochschule studiert haben: Bartholomäus Scultetus [W.S.1559], Martin Mylius [S.S.1563], s. Görlitzer Rektoren, Joachim Schmidt [S.S.1579], Sebastian Hoffmann [S.S.1565], Melchior Steinberg [W.S.1577], Peter Bayer (Bavarus?) [S.S.1580] und David Ramler [W.S.1559]. Die genannten Männer gehören mit Ausnahme des letzten, der aus Leipzig stammte, sämtlich Görlitzer Familien an. Außerdem verkehrten u. a. als Gäste im Convivium Thomas Fritsch, Physikus in Görlitz [S.S.1541] und Elias Röber aus Görlitz, Advokat in Frankfurt a. O. [S.S.1585]. — Auch ein großer Teil der Mitglieder des späteren Collegium Musicum, das in Görlitz um 1649 bestand (s. ZfM III, S. 600ff.), hatte seine Studien in Leipzig gemacht, und für diesen Kreis ist das Leipziger Vorbild noch wahrscheinlicher, bestand doch in Leipzig seit 1641 eine ähnliche Vereinigung. Wir finden in der Leipziger Matrikel: Friedrich Ferber aus Görlitz [W.S.1627], Salomo Förster aus Görlitz [S.S.1632], Karl Förster aus Görlitz [S.S.1618], Georg Endermann aus Görlitz [S.S.1609] und Christian Alberti aus Hirschberg [S.S.1625]; jedenfalls ist auch Nicolaus Ranisch aus Dresden [S.S.1618] mit unserm gleichnamigen Ratsverwandten identisch. — Daß Leipzig gerade ums Ende des 17. Jahrhunderts auf musikalische Jünglinge einen besonderen Reiz ausübte, ersehen wir aus folgendem kleinen Zuge. Am Görlitzer Gymnasium bestand unter Rektor Funcke, 1666—95 (s. Görlitzer Rektoren), ein Collegium Musicum, von dem wir die 10 Primaner mit Namen kennen, die ihm Ostern 1668 angehörten. Fünf von ihnen sind als Leipziger Studenten nachweisbar, nämlich: Abraham Lichtenberger aus Stolpen [S.S.1668], Johann Heinsius aus Grünberg [S.S.1668], Johann Heinrich Schreiber aus Görlitz [S.S.1669], Sigmund Ebersbach aus Hirschberg [S.S.1671] und Paul Pfeffer aus Neustädtel [W.S.1671].

Wir wollen im Anschluß an diese gewiß stattliche Zahl von Männern, die eine feste Brücke zwischen der Leipziger Universität und der musikalischen Kultur unserer Heimatstadt bildet, noch die Schüler des Leipziger Konservatoriums nennen, die in neuerer Zeit in öffentlichen Ämtern in Görlitz gestanden haben oder noch stehen. Es sind das: Bernhard Alexander Grundmann aus Seifhennersdorf bei Zittau (1881—83), von 1901—12 Organist an der Lutherkirche; Paul Görmar aus Görlitz (1862), 1882—1905 Organist an der Frauenkirche; Dr. Karl Koch (1885—88, dann Student

in Leipzig), seit 1904 Organist an der Peterskirche; Paul Balzer aus Dessau (1896 bis 1900), seit 1904 Gesanglehrer am Gymnasium; Arthur Stiehler aus Annaberg i. S. (1880), 1893—1905 städtischer Musikdirektor.

Lauban: Sehr groß ist die Reihe der Kantoren dieser oberlausitzer Sechsstadt, die in Leipzig ihren Studien obgelegen haben. Wir finden da: Martin Trisner (Drisner) aus Bautzen [W.S.1565], der 1572 Diakonus wurde; Gregorius Vorberg aus Lauban [W. S. 1579], Kantor bis 1584; seinen Nachfolger Georg Rosenberg (Rosaemontanus) aus Breslau (die Matrikel bezeichnet ihn als Moravus) [W.S.1581], Kantor bis 1589, dann Pfarrer in Schönbrunn, Kreis Lauban; Elias Sachse aus Löwenberg [W.S.1579], der nur 1 Jahr amtierte; Andreas Jäger aus Lauban [S.S.1615], Kantor 1625—27; Melchior Seidemann aus Lauban [W.S.1615], Kantor 1627—28, dann Rektor in Löbau; Julius Äneas Wagner aus Lauban [S. S. 1624], verwaltete das Kantorat 1628—33 und wurde dann Ratsherr und Notar; Salomon Haußdorf aus Lauban [S.S.1627], Kantor 1633—35, später Diakonus und Primarius in seiner Vaterstadt; Antonius Sanus aus Schönberg OL. [S. S. 1628], Kantor 1635—53, darauf Pastor in Lauban; Daniel Thomas aus Lauban [S. S. 1642], Kantor von 1653—88; Caspar Tornau aus Nieder-Wiesa OL. [W.S.1686], 1711—34; Johann Abraham Kriegel aus Volkersdorf OL. [25. IV. 1736], 1757—64; Johann Samuel Petri aus Sorau [24. IV. 1760], Kantor 1765—70, dann im gleichen Amt in Bautzen (s. Riemann, Mus.-Lex.); Gottlob Gerhard Bennewitz aus Dresden [14. III. 1759], 1770—72; Johann Gottlieb Böhmer aus Scharre bei Hirschfelde OL. [3.V. 1802], 1807—43; G. Böttger aus Hirschfelde, nach Theologiestudium Schüler Mendelssohns, 1846—91. Durch drei Jahrhunderte hat also die Mehrzahl der Laubaner Kantoren ihre Ausbildung in Leipzig genossen; auffällig groß ist dabei die Zahl der Laubaner Stadtkinder. — Auch unter den Organisten waren drei ehemalige Leipziger Studenten: Christian Schiff aus Greiffenberg [W. S. 1663], 1665—1717, der mit seinem Pastor Muscovius einen literarischen Streit um den lateinischen Kirchengesang und die Instrumentalmusik in der Kirche führte; Christoph Haschke aus Schwerta OL. [W.S. 1714], 1717—29; Johann Gottlieb Kielbock [18. IV. 1788], um 1807 Organist und Präzentor an der Kreuzkirche. Heute wirkt als Organist in Lauban Wilhelm Kunze aus Lauban, ein Schüler des Leipziger Konservatoriums (1913).

Zittau: (Vgl. Geschichte der Kantoren und Organisten in den Städten Sachsens von Vollhardt.) Unter den Kantoren der Johanniskirche, die bis 1862 auch wissenschaftliche Lehrer am Gymnasium waren, sind zu nennen: Johannes Haß aus Greiz [W.S. 1493], der von 1495—98 amtierte, dann nach Anstellungen in Zwickau und Naumburg a. S. Stadtschreiber, später Bürgermeister in Görlitz wurde, hier zu großer politischer Bedeutung gelangte und seine berühmten Annalen schrieb. (Monographie von Kämmel über Haß in Band 51 des Neuen Lausitzer Magazins); Johannes Rodochse [S.S.1515], 1516 Kantor; Johannes Neumann [S.S.1550], 1556—72; Christoph Demantius aus Reichenberg [S. S. 1594], 1597—1604, dann Kantor in Freiberg i. S., der bekannte Komponist (s. Riemann); Christian Schenke aus Meißen [S. S.1598], 1618—29; Christoph Kratzer aus Neudorf i. B. [S. S. 1671], 1678—80, vorher von 1673 an Kollaborator und 1677 8. Kollege an der Thomasschule in Leipzig; Erhard Titius aus Neustadt i. S. [S. S. 1672], 1680—81; Michael Zieger aus Zittau [S.S. 1674], 1682—1735; Johann Gottlieb Schönfeld aus Kemnitz OL.

[31.V. 1787], 1794—1815; Traugott Leberecht Krug aus Zittau [16.IV. 1804], 1815—21; Leberecht Scheibe aus Lissa bei Delitzsch, der nach seinem Studium in Leipzig 1817 Lehrer an der dortigen Ratsfreischule, dann nach 1820 erlangter Magisterwürde Lehrer am Gersdorffschen Mädcheninstitut in Görlitz und 1822—62 Kantor in Zittau war; Paul Fischer aus Zwickau, der in Leipzig Theologie studiert hatte und 1860—62 Gesanglehrer an einem Leipziger Gymnasium war, 1862—94. Der letzte der Kantoren, der vor kurzem pensionierte Professor Paul Stöbe aus Neukirchen bei Chemnitz, ist aus dem Lehrerstande hervorgegangen, war 1885 Lehrer in Leipzig und 1887—91 Schüler des dortigen Konservatoriums, 1894—1925. — Von älteren Organisten an der Johanniskirche haben in Leipzig studiert: Karl Hartwig, nach Eitner Student der Theologie und Schüler Bachs, 1735—40; Johann Trier aus Themar bei Gotha [2.IV. 1741], 1753—89; Benjamin Gottlieb Rösler aus Reichenau OL. [12.V. 1792], 1820—33 (Vollhardt gibt seinen Tod irrtümlich 1820 an). Dazu kommen aus späterer Zeit Gustav Adolf Albrecht aus Nieder-Leutersdorf bei Zittau, der seine Ausbildung auf dem Leipziger Konservatorium unter Mendelssohn erhielt und dann Gesanglehrer an der 3. Bürgerschule und dem Gymnasium unter Dr. Hauschild in Leipzig war, 1854—1900; und der gegenwärtige Organist Richard Hans Menzel, ein gebürtiger Leipziger, seit 1900. An der Kirche St. Petri und Pauli wirkten als Organisten: Gottfried Paul aus Zittau [S. S. 1652], 1662—92 (fehlt bei Vollhardt); Christian Vogel aus Zittau [S. S. 1685], 1692—98. — Hier muß auch Karl Gottlieb Herings aus Schandau [19.V. 1788] gedacht werden, der 1811—53 als Musiklehrer an der Zittauer Stadtschule wirkte und zahlreiche musikpädagogische Werke schrieb. Von seinen Kinderliedern sind heute noch einige lebendig. (Vgl. Riemann, Eitner, Ottos Oberlausitzer Schriftsteller-Lexikon und Friedlaenders Geschichte des deutschen Liedes.) Endlich verdient Erwähnung Georg Christian Rietschel, der zu Dresden geborene Sohn des berühmten Bildhauers, der in Leipzig Theologie studiert hatte, 1874—78 Pastor in Zittau war und später in Leipzig als Geistlicher und Universitäts-Professor gewirkt hat. Seine Verdienste um die kirchliche Musik hat er sich erworben als Vorsitzender der Neuen Bachgesellschaft und Schriftsteller (Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst. Lehrbuch der Liturgik).

Bautzen: (Vgl. Biehle, Musikgeschichte von Bautzen, Berliner Dissertation und Vollhardt.) Die Bautzener Kantoren waren bis 1844 Quarti am Gymnasium. Wir finden von ihnen in der Leipziger Matrikel: Johann Striegnitz (Strigantius) aus Großenhain [S. S. 1569], 1581—86; Christoph Quintern aus Großenhain [S. S. 1576], 1586—91; Abraham Schade (Schadäus) aus Senftenberg [W. S. 1564][1], 1592—1603, den Herausgeber des berühmten Promptuarium musicum (vgl. Riemann); Friedrich Cademann aus Pirna [S. S. 1595], 1603—7; Samuel Becker aus Lommatzsch [S. S. 1626], 1638—62; Johann Daniel Gumprecht aus Bautzen [S. S. 1660], 1672—98; Christian Müller aus Schlichtingsheim [S. S. 1699], 1705—39; Johann Samuel Petri (s. Lauban) 1770—1808; Gottlieb Friedrich Löschke aus Kirchhain [12.V. 1795], 1808—44. Ob Friedrich Reinhold Schaarschmidt aus Limbach, der 1844—83 Kantor war und von Vollhardt als Cand. theol. bezeichnet wird, in Leipzig studiert hat, konnte ich nicht feststellen, da die Matrikel nach 1809 nicht gedruckt ist. — Von

[1] Biehle gibt für Striegnitz und Schade andere Jahreszahlen und Orte.

Organisten an St. Petri kommen in Frage: Johann Samuel Schein [W. S. 1620], ein Sohn des bekannten Thomaskantors, 1644—47; Johann Ludwig Stallmann aus Pirna [13. III. 1775], 1782—1802; Christian Gottlieb August Bergt aus Öderan [30. V. 1791], 1802—37, seit 1817 zugleich Musiklehrer am neugegründeten Landständischen Seminar (vgl. O. Heil, Chr. G. A. Bergt, 1917); Karl Eduard Hering aus Oschatz, der während seiner Leipziger Universitätsjahre gründliche Studien in der Komposition bei dem Thomaskantor Weinlig gemacht hatte (Bremers Musik-Lexikon), 1837—79 (s. Riemann). Auch der Organist an Maria und Martha, Samuel Portmann aus Bischheim bei Bautzen, 1759—73, hatte in Leipzig studiert [1. V. 1741], desgleichen von der wendischen Kirche der Kantor Andreas Lehmann aus Kirschau [13. V. 1798], 1814—50, und der Organist Johann Rietschier [27. V. 1737], 1784—1813.

Löbau: (Vgl. Seeliger, Quellenbuch zur Geschichte des Lyzeums in Löbau, und Vollhardt.) Die Kantoren an St. Nikolai und zugleich am Lyzeum, die für uns in Betracht kommen, sind: Adam Biler aus Löbau [S. S. 1555], 1561—62, später Kantor in Spremberg und von 1564 Pfarrer in Freiwaldau; Petrus Stüler aus Löbau [W. S. 1561], 1563—65, saß später im Rate und starb als Pfarrer von Bischdorf; David Konrad aus Löbau [S. S. 1564], drei Jahre Kantor, dann Pfarrer in Leopoldshain und Deutsch-Ossig bei Görlitz; Johannes Günther aus Löbau [S. S. 1564], 1571—72, später Bürgermeister; Georg Vogt (Prätorius) aus Löbau [S. S. 1564], 1574—77, später in Melaune als Pfarrer; Martin Barth aus Alt-Dresden [S. S. 1573], 1585—1626; Zacharias Petrarcha aus Löbau [W. S. 1618], 1627—37, später Kantor in Königsbrück; Christoph Stecher aus Löbau [W. S. 1638], 1640, dann Pfarrer in Kottmarsdorf bei Löbau; Friedrich Kirsten (Kierstein) aus Lauban [W. S. 1626], 1640—41, darauf Pfarrer in Oppach; Christian Maucke aus Löbau [W. S. 1660], 1663—80, kam in den Rat und wurde Bürgermeister; Johann Christian Buder aus Friedersdorf bei Zittau [S. S. 1671], 1680—99, kam gleichfalls in den Rat; Johann Christoph Zier aus St. Michaelis bei Freiberg [17. VI. 1751], 1752—75, seit 1761 auch Organist; Karl Friedrich Hildebrand aus Ortrand [23. V. 1766], 1775—97; Johann Christian Adernick aus Eckersdorf bei Sagan [14. V. 1789], 1798—1802, dann Konrektor, 1809 Pfarrer in Oberseifersdorf; Johann Konrad Hübner aus Markliffa [6. V. 1797], 1803—20, dann Pfarrer in Rennersdorf. Aus der Reihe von insgesamt 26 sind das 15, also mehr als die Hälfte. Petrarcha und Stecher sind durch Einträge in dem von Rektor Nostwitz 1593 angelegten musikalischen Stammbuch (Landesbibliothek Dresden, Depositum Löbau VIIIa) beteiligt; ebenso der Baccalaureus Johann Beyer [W. S. 1626], der von 1637—47 an der Schule amtierte. Auffällig ist — wie in Lauban — die große Zahl der Stadtkinder unter den Kantoren und außerdem, daß der größte Teil von ihnen das Amt nur als Durchgangsposten zu einer Pfarre oder einer Ratsstelle benutzte. — Unter den Organisten ist nur Christian Gottlieb Steinel aus Spremberg [S. S. 1708], 1713—37, als Leipziger Student bezeugt.

Kamenz: (Vgl. Vollhardt.) Hier wirkten die Kantoren: Georg Baumgarten aus Buchholz [S. S. 1570], 1575—84, dann Pfarrer in Sittau bei Leisnig; Martin Heinigke aus Kamenz [W. S. 1577], 1585—1625; Hieronymus Faust aus Kamenz [W. S. 1631] bis 1641; Gabriel Siegmund Pfeifer aus Friedrichswalde bei Pirna [S. S. 1688], 1699—1714, vorher Kantor in Bischofswerda; Christoph Schulze aus Kamenz

[26.IV.1728], 1740—88; Karl Erdmann Zier aus Löbau [10.VII.1786], 1788—1801, später Diakonus.

Außer diesen sogenannten „Sechsstädten" kommen für unsere Übersicht auch die andern Städte der Oberlausitz in Betracht.

Seidenberg: Die Kantoren David Hidewald aus Georgental [S. S. 1617], 1633—36; Cölestin Rößler aus Seidenberg (nach Mendes Chronik Leipziger Student, fehlt aber in der Matrikel), 1707—39; Rudolf Heinrich Günther aus Roßwein (nach der Matrikel aus Sadisdorf bei Dippoldiswalde) [9.VI. 1731], von 1740 ab; Johann Gottfried Strietzel aus Zittau [5.VI. 1767], kam als Cand. jur. ins Kantorat und wurde 1770 Schulmeister in Küpper bei Seidenberg; Johann Karl Tobias Schumann, Cand. theol. aus Radeburg [3. IX. 1754], 1770—1809.

Marklissa: Daniel Zippel aus Marklissa [S. S. 1659] war um 1678 Kantor; Gottlieb Beyer aus Wernersdorf in Schlesien [1.V. 1741], von 1745 ab Stadtschreiber, 1755—86 Kantor; Johann Christian Thomae aus Marklissa [S.S. 1706] war 1728 Organist und 3. Lehrer.

Muskau: Ernst August Gottlob Zier aus Löbau [4.VII. 1781] war von 1789 bis 1821 Kantor in Muskau; J. C. Crusius, 1661—77 ist bereits genannt (s. Görlitzer Ädituus).

Hoyerswerda: Um 1728 amtierte der Kantor Ernst Michael Priesemeister aus Luckau [S.S. 1699].

Nieder-Wiesa war die oberlausitzer Grenzkirche für das schlesische Greiffenberg. (Schlesien, dessen westliche Grenze der Queis war, gehörte bis zu den schlesischen Kriegen zu Österreich und hatte durch die Gegenreformation die meisten evangelischen Kirchen — außer den Friedenskirchen und Gnadenkirchen — verloren.) An ihr wirkten: Friedrich Weise aus Greiffenberg [S. S. 1708] als Kantor um 1728; ferner als Organisten: Christian Hein aus Greiffenberg [W. S. 1675], 1680—84; Johann Melchior Reder aus Greiffenberg [S.S. 1682], 1684—92; des zuerst genannten Organisten Sohn Christian Hein [S. S. 1707], 1711—40; Johann Daniel Freygang aus Kamenz [13.VI. 1726] 1740—47, 1748 Konrektor; (Otto, Oberlausitzer Schriftsteller-Lexikon) nennt seine Werke, darunter „Memento mori! oder nützliche Todeserinnerung nach Anleitung der ordentlichen Sonn- und Festtags-Evangelien, in geistlichen Kantaten und Oratorien, Lauban 1749". Gottlob Hein [S. S. 1711], der Bruder Christian Heins, 1747; Johann Christoph Altnicol aus Berna, Kreis Lauban [19. III. 1744], 1748, dann bis 1759 Organist an St. Wenzeslaus in Naumburg a. S., der Schwiegersohn Joh. Seb. Bachs (s. Riemann und Eitner); Traugott Leberecht Günther aus Volkersdorf [18.V. 1781], 1783—1805.

Von den anderen preußischen Städten der Oberlausitz, wie Schönberg, Rothenburg, Reichenbach, Ruhland, fehlen zur Zeit noch alle Angaben über die Kantoren und Organisten, wie wir sie für die sächsischen Städte der Oberlausitz, denen wir uns jetzt zuwenden, im Vollhardt besitzen.

Bernstadt: Samuel Gottlieb Reichel aus Bernstadt [20.V. 1748] war von 1754—60 Kantor, wurde 1760 Stadtrichter und starb 1800 als Bürgermeister; Johann Gottlob Schönfeld aus Kemnitz OL. [12.V. 1794], 1802—45, war vorher Kantor an der Ratsfreischule in Leipzig gewesen.

Elstra: Die folgenden Kantoren waren zugleich Rektoren der Stadtschule: An-

dreas Schlegel aus Kamenz [W. S. 1615], 1621—32; Adam Walter aus Burkau [S. S. 1629], 1632—87; Ephraim Jakob Otto aus Elstra [12. VIII. 1723], war zugleich Stadtschreiber; Johann Christian Leupold aus Bautzen [18. V. 1781], 1809—25, ebenfalls Stadtschreiber. Als Organist und Mädchenlehrer amtierte von 1752—80 Christian Gottlieb Weizmann aus Pulsnitz [21. IV. 1750].

Bischofswerda: Die Kantoren Christoph Kretschmar aus Bischofswerda [S. S. 1593], 1599—1602; Johannes Jacobi aus Stolpen [S. S. 1600], 1605—09, wurde dann Rektor; Caspar Althaus aus Bischofswerda [S. S. 1680], 1690—93; Johann Georg Schreyer (Schreger) aus Pirna [S. S. 1690], 1693—95; Gabriel Siegmund Pfeifer, 1695—99, dann Kantor in Kamenz (s. dort).

Königsbrück: Die Kantoren Zacharias Petrarcha, 1642—47 (s. Löbau); Johann Paul Schötz aus Sulzbach i. Thür. [S. S. 1662], 1688—94; Gottfried Beyer aus Bischofswerda, 8 Jahre Schüler der Thomasschule, dann Student der Theologie in Leipzig (nach Vollhardt), 1694—97; Johann Christian Göffel aus Markersdorf bei Pirna [13. X. 1744], 1750—97.

Pulsnitz: Die Kantoren Georg Petzsch aus Mittweida [W. S. 1653], 1669—73, später Pfarrer in Ellersleben; Christian Theodor Petzold aus Alt-Dresden [S. S. 1690], 1694—97; Gottfried Roch [S. S. 1698], 1702—17, später Rektor; der Organist und Mädchenlehrer Andreas Bartsch aus Pirna [S. S. 1623], um 1648.

Selbst auf die Landgemeinden erstreckte sich der Leipziger Einfluß, wie die folgenden beiden Beispiele zeigen. In Sohland am Rotstein amtierte um 1683 der Schulmeister Georg Drescher aus Kupferberg in Schlesien [S. S. 1656], von dem Ottos Oberlausitzer Schriftsteller-Lexikon folgendes Werk verzeichnet: „Lacrymae poenitentiales Davidicae, oder Davidische Bußthränen, d. i. die sieben Bußpsalmen des hocherleuchteten Königs und Propheten Davids, bey dieser betrübten Jammer- und Thränenzeit in unterschiedene Bußlieder gebracht. Zittau 1683." Die acht Lieder sind in Noten gesetzt. — In Podrosche bei Muskau war bis 1728 Kantor Christian August Röllig aus Königsbrück [9. X. 1720], der dann Hofkantor in Dresden wurde (vgl. Gerber, Eitner und Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Bd. II).

Es haben also nach unserer bisherigen Zusammenstellung in der Oberlausitz gewirkt 146 ehemalige Leipziger Studenten und Konservatoristen, nämlich 96 Kantoren, 37 Organisten, 12 andere Schul- und Kirchenmänner mit musikalischen Verdiensten, 1 Stadtkapellmeister; darunter waren 79 geborene Oberlausitzer. Wir wollen unsere Untersuchung nun auch auf diejenigen Oberlausitzer ausdehnen, die nach ihren Leipziger Studienjahren ihren Wirkungskreis in anderen Gegenden des Vaterlandes fanden. Von ehemaligen Leipziger Studenten, die nach Schlesien gingen, seien genannt: Valentin Friedland aus Troitschendorf bei Görlitz, genannt Trotzendorf [S. S. 1514], der berühmte Rektor von Goldberg und Liegnitz; Christian Liesner aus Zittau [S. S. 1698], 1708—31 Rektor in Glogau (s. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens); Christian Gottlob Wunsch aus Joachimstein [22. VII. 1741], 1753—54 Organist in Glogau (s. Hoffmann); Karl Jänichen aus Görlitz [3. XII. 1742], Kantor in Sprottau; Christian Gottlieb Brumme aus Görlitz [12. V. 1738], 55 Jahre Organist und 3. Lehrer an der Stadtschule in Sprottau (s. Hoffmann); Karl Siegmund Tschendel aus Halbau [9. X. 1745], bis 1789 Organist in Halbau. — In der Mark Brandenburg amtierte

Karl Philipp Emanuel Pilz aus Görlitz [19.V. 1792], 1795—1810 Organist und 5. Kollege am Lyzeum zu Guben. Das Ottosche Oberlausitzer Schriftsteller-Lexikon nennt seine Werke, vgl. dazu auch Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. — In Sachsen wirkten: Jakob Heinig aus Kamenz [W. S. 1515], war 1520 und 21 Kantor und Quartus in Zwickau, später Schulmeister in Zeitz, Leipzig und Wolfenbüttel und kehrte 1544 in seine Heimat zurück (s. Vollhardt); Johann Wagner aus Bischofswerda [S. S. 1616], war 1618—34 Kantor in Waldheim und wurde dann Glöckner in Freiberg (s. Vollhardt); Christian Umlauf aus Bischofswerda [S. S. 1694], wurde 1696 Kantor in Schneeberg und erhielt 1747 wegen hohen Alters einen Substituten (s. Vollhardt); Johann Christian Gerstner aus Zittau [S. S. 1699], war zuerst Kantor in Lommatzsch, dann 1711—27 an St. Jacobi in Chemnitz, zugleich Quartus an der Ratsschule und wurde 1727 an die Annenkirche zu Dresden berufen, wo er bis 1753 wirkte (s. Vollhardt); Samuel Jacobi aus Schwepnitz [W. S. 1675], 1680 bis 1721 Kantor und Quartus an der Fürstenschule zu Grimma (s. Vollhardt); Johann Gottlob Schunde aus Wehrsdorf [1.VI. 1747], 1750 bis zu seinem Tode im Jahre 1755 Kantor in Königstein (s. Vollhardt); Johann Gottlob Kneschke aus Löbau [22. IV. 1768], der nach Empfehlungen von Doles Kantor in Zwickau wurde, 1773—78 (s. Vollhardt); Karl Christian Zimmer aus Lauban [5.V. 1801], 1805—34 Kantor in Wildenfels bei Zwickau (s. Vollhardt); Gottlieb Zestermann aus Ober-Rudelsdorf bei Seidenberg [16.VIII. 1764], 1778—80 Organist in Oschatz (s. Vollhardt); Ernst Gottlieb Klimt aus Kunnersdorf [13.VI. 1783], war Organist und Schulkollege in Torgau (Verzeichnis der ehemaligen Primaner des Görlitzer Gymnasiums von Rektor Baumeister).

Es ist hier auch die gegebene Stelle, diejenigen Oberlausitzer aufzuführen, die in Leipzig selbst ihren Wirkungskreis fanden, ganz gleich, ob sie auch in Leipzig studiert haben oder nicht. Wir beginnen dabei mit den vier Thomaskantoren, die aus unserer Landschaft stammen. Johann Hermann, geboren 1515 in Zittau [W. S. 1534], war 1531—36 Kantor an der Thomasschule, also noch während seiner Studentenzeit, dann bis 1540 am Dom zu Freiberg, wurde dort 1541 Amtsvoigt und starb 1593. Seine Bedeutung für Leipzig ist einmal wegen seiner Jugend und sodann wegen der Kürze der Amtszeit gering; auch Wustmann weiß außer seinem Namen nichts zu melden, als daß er als Komponist dieselbe Gattung pflegte wie Hordisch und Forster (S. 48), die für Schulzwecke lateinische Oden in antik quantitierende Hymnen gesetzt hatten. — Johann Adam Hiller aus Wendisch-Ossig bei Görlitz [7.VI. 1751] hat heute noch einen Namen als Mitbegründer der Gewandhauskonzerte, Schöpfer deutscher Singspiele, die den Ausgangspunkt der Spieloper bildeten, Herausgeber der ersten regelmäßigen deutschen Musikzeitung (1766—70), Theoretiker und Lehrer der Gesangskunst (Corona Schröter und Gertrud Mara) und erster deutscher Dirigent des Händelschen „Messias" (Berlin 1786, Leipzig 1786 u. 87, Breslau 1788). In die zweite Leipziger Periode Hillers, 1758—81, fällt seine eben angedeutete Tätigkeit als Dirigent des großen Konzerts, als Schriftsteller und Lehrer; dann folgen von 1781—89 die Wanderjahre, die ihn bis nach Kurland führten, und von 1789—1800 die Jahre des Thomaskantorats, in denen er (nach Einsteins Nachwort in der Selbstbiographie) „durch die Hebung des deutschen Choralgesangs, die Einführung deutscher Motetten und durch die musikalische Bildung der Alumnen reformatorisch aufs segens-

reichste gewirkt hat". (Literatur vgl. Riemanns Lex.) — Johann Gottfried Schicht aus Reichenau bei Zittau [18.VI. 1776] war 1810—23 Thomaskantor. Auch er ist mit der Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte eng verbunden. Von allgemeiner Bedeutung ist seine Kompositionstätigkeit; namentlich seine Oratorien „Die Feier des Christen auf Golgatha" und „Das Ende des Gerechten", aber auch seine Motetten wurden früher viel aufgeführt. Von bleibendem geschichtlichen Wert ist sein großes Choralbuch von 1819, das 1285 Melodien enthält. Der Leipziger Universitäts-Gesangverein „Paulus" wurde am 4. Juli 1822 von Schicht gegründet. Eine genaue Schilderung, wie es zu Schichts Zeiten im Alumneum der Thomasschule zuging, enthalten die „Blätter für Haus- und Kirchenmusik" 1897 Nr. 11. — Ernst Friedrich Eduard Richter aus Großschönau hat sein ganzes nach seiner Schulzeit in Zittau fallendes Leben in Leipzig zugebracht. 1831 bezog er die Universität als stud. theol., ging aber bald zur Musik über, wurde 1843 Lehrer der Theorie am neugegründeten Konservatorium, übernahm die Direktion der Singakademie, wurde nacheinander Organist an der Peterskirche (1851), Neukirche (1862) und Nikolaikirche und 1868—79 Kantor an St. Thomas. Als Komponist wurde er namentlich durch seine Motetten und Psalmen bekannt, weltberühmt aber machten ihn seine theoretischen Werke, die in vielen Auflagen und zahlreichen Übersetzungen über die ganze Kulturwelt verbreitet sind. — Daß auch der berühmte Thomaskantor Johann Kuhnau [S. S. 1682] 1680—82 als Schüler und interimistischer Kantor in Zittau gelebt hat, soll nur nebenbei erwähnt werden. (Münnich, Dissertation.) Im Anschluß mag auch noch Karl Friedrich August Geißler aus Dornhennersdorf bei Zittau (nach Vollhardt aus Markersdorf bei Zittau) genannt sein, der von 1843—69 Organist an St. Thomas und Dirigent der Pauliner war.

Leipziger Kirchen- und Schulämter hatten ferner inne: Gottfried Vopelius aus Herwigsdorf bei Zittau [S. S. 1661], 1675—1715 Kantor an St. Nikolai und Tertius an der Nikolaischule, der Herausgeber des „Neuen Leipziger Gesangbuchs" von 1682, das nach Zahn (Melodien der deutschen Kirchenlieder, Nr. 767) als Umarbeitung und Erweiterung des Cantionale von J. H. Schein zu betrachten ist. Eine Eigentümlichkeit des Buches sind eine Anzahl liturgischer Choralgesänge und zwei Passionen nach Matthäus und Johannes, die offenbar damals in Leipzig in Gebrauch waren. — Johann Büchner aus Lissa bei Görlitz [18.IV. 1766], der schon als Präfekt des Görlitzer Singechors vom Rat 1755 eine Verehrung von 1 Thaler für eine Komposition zur Säkular-Feier des Augsburger Religionsfriedens erhalten hatte, war später Kantor an der Paulinerkirche. — Friedrich Wilhelm Ehrenfried Rost aus Bautzen [10.V. 1787] war bis 1835 Rektor der Thomasschule. Seine Schriften nennt Riemanns Lexikon, darunter ist bemerkenswert die Rede bei der Installation Schichts: „Was hat die Thomasschule für die Reformation getan?" mit einer Biographie Rhaws. — Robert Höpner aus Eibau, 1862 Organist an St. Johannis, 1868—75 an der Peterskirche, ging später als Seminar-Oberlehrer nach Zschopau (Vollhardt). — Gustav Adolf Thomas aus Reichenau, Schüler des Leipziger Konservatoriums, war 1864—66 Organist an der reformierten Kirche, ging später als Organist nach Petersburg und ist als Bearbeiter von Bachs „Kunst der Fuge" und Händelscher Orchesterkonzerte für Orgel, sowie als Komponist bekannt (Riemann). — Bruno Röthig aus Ebersbach i. S., Schüler von Riedel und Papperitz in Leipzig, seit 1889 Kantor an

St. Johannis, der Gründer und Leiter des weltberühmten „Soloquartetts für Kirchengesang". — Hermann Paul Öhme, geboren 1875 in Zittau, Organist und Kantor in Leipzig (Zittauer Gesch.=Bl.; Vollhardt, 1898, nennt ihn noch nicht). — Johann Joseph Löbmann aus Schirgiswalde, Schüler des Bautzner Seminars, 1856 Kantor in Ostritz, 1871 Rektor daselbst und von 1877—92 Direktor einer Leipziger Bürgerschule, wurde als Komponist mehrerer Messen bekannt. — Hugo Löbmann, ebenfalls aus Schirgiswalde stammend und auf dem Bautzner Seminar gebildet, kam 1890 als Lehrer nach Leipzig, wurde 1894 Organist an der Trinitatiskirche, promovierte 1908 nach Studium auf der Leipziger Universität und ist seit 1910 Direktor der 1. katholischen Bürgerschule. Seine Verdienste liegen namentlich auf dem Gebiete des Schulgesangs und der musikalischen Volkserziehung. — Endlich ist hier Rudolf Hermann Lotze aus Bautzen zu nennen, der bedeutende Physiologe, Philosoph und Ästhetiker, der 1842—44 an der Leipziger Universität lehrte und dessen Werk „Geschichte der Ästhetik in Deutschland" auch musikalische Fragen scharfsinnig beleuchtet (Riemann).

Als Musiker wirkten in Leipzig: Johann Georg Häser aus Gersdorf bei Görlitz [22. IV. 1752], der seit 1763 durch 37 Jahre erster Violinist der großen Konzerte, später auch Direktor des Theaterorchesters und seit 1785 Musikdirektor an der Universitätskirche war. Er gehörte seinerzeit dem Schönkopfschen Kreise an, in dem der junge Goethe musikalische Anregungen empfing (Otto Jahn, Goethe und Leipzig). — Christian Gottfried Thomasius aus Wehrsdorf [16. VI. 1770], eine etwas abenteuerliche Gestalt, der nach seiner Universitätszeit ohne Anstellung als „Kandidat der Rechte und Musikus" in Leipzig lebte, komponierte, Konzerte hier und auswärts veranstaltete, musikalische Zeitschriften herausgab und einen Handel mit geschriebenen Noten betrieb. — Karl Gottfried Wilhelm Wach aus Löbau [26. IV. 1777], ein Kontrabaßvirtuose von bedeutendem Ruf, wirkte bis 1833 im Gewandhaus= und Theaterorchester und unternahm zahlreiche Konzertreisen. — Johann Christian Müller aus Sohland a. d. Spree [20. X. 1779] war durch Jahrzehnte als Cellist Mitglied des Orchesters im großen Konzert und Theater. Eitner nennt seine Kompositionen. — Christian Gottlieb Müller aus Nieder=Oderwitz bei Zittau, geboren 1800, wirkte als Violinist im Theaterorchester mit und übernahm 1829 die Direktion des Konzertvereins „Euterpe". Später war er Stadtmusikdirektor in Altenburg (Paul, Handlexikon der Tonkunst). — Christian Gottfried Nehrlich aus Ruhland, 1802—68, errichtete in Leipzig ein Gesangsinstitut, das er 1849 nach Berlin verlegte. — Ferdinand Roitzsch aus Gruna bei Görlitz besuchte von 1825 ab die Universität zu Leipzig und wohnte bis zu seinem Tode im Jahre 1889 in dieser Stadt, wo er sich als Herausgeber klassischer Werke, besonders der Instrumentalwerke Bachs — mit Griepenkerl in der Edition Peters — einen Namen machte. — August Ferdinand Riccius aus Bernstadt studierte in Leipzig Theologie, wurde 1849 dort Dirigent der Euterpekonzerte und 1854 Kapellmeister am Stadttheater, ging 1864 in die gleiche Stellung nach Hamburg. Männerchöre von ihm werden heute noch gesungen. — Theodor Hentschel aus Schirgiswalde war bis 1860 Theaterkapellmeister in Leipzig, später in Bremen und zuletzt in Hamburg. — Oskar Paul, 1830 in Freiwaldau geboren, studierte nach Görlitzer Schuljahren in Leipzig Theologie und später Musik, wurde 1866 Privatdozent, 1872 ord. Professor der Musik in Leipzig, 1868 auch Lehrer am Konservatorium und trat besonders als Schriftsteller hervor. — Karl Albert Tottmann, geboren 1837

in Zittau, Schüler des Leipziger Konservatoriums, war zuerst Violinist im Gewandhausorchester, 1868 Musikdirektor am Alten Theater und wirkte als Komponist und Schriftsteller. — Hermann Zumpe, geboren 1850 in Taubenheim, kam 1871 als Lehrer nach Leipzig, studierte bei Tottmann, assistierte 1873—76 in Bayreuth und amtierte dann in verschiedenen Orten als Theaterkapellmeister, zuletzt als Hofkapellmeister in München. — Johannes Pache, geboren 1857 in Bischofswerda, ein fruchtbarer, aber wenig tiefer Komponist, war vorübergehend Gesangvereins-Dirigent in Leipzig. — Ernst Emil Paul, geboren 1868 in Seifhennersdorf, nach Vollhardt 1896 Organist an der Nordkirche, wirkt als Lehrer am Leipziger Konservatorium.

Etwas loser stehen mit dem Leipziger Musikleben in Verbindung: Friedrich Adolf Pitterlin, geboren 1765 in Bautzen, der einst für die Sekondasche Schauspielergesellschaft Ballette, Chöre, Opern usw. komponierte; Karl Friedrich Rattwitz aus Kamenz, 1829 in Leipzig gestorben, der als Schriftsteller tätig war (Paul, Handlexikon), und Hermann Theobald Petschke, in Bautzen 1806 geboren, der einst beliebte Männerchöre komponierte, in Leipzig als Advokat lebte und Mitglied der Gewandhaus-Direktion war.

Es bleibt uns nun noch eine Reihe von Männern übrig, die sich in unsere Disposition nicht ohne weiteres einordnen lassen, weil sie entweder nicht in der Oberlausitz geboren sind oder kein öffentliches musikalisches Amt in unserer Gegend oder in Leipzig bekleidet haben, die aber doch in irgend einer Weise mit unserm Thema zusammenhängen, weil sie bei uns oder in andern Orten Leipziger Einflüsse verbreitet haben. Aus dem 16. Jahrhundert ist da zu nennen Christoph Buchwälder [S. S. 1586], 1566 zu Bunzlau geboren, nach seinen Leipziger Studentenjahren Konrektor und Senator in seiner Vaterstadt, gab 1611 in Görlitz bei Johann Rhambaw sein dem Bunzlauer Rate gewidmetes Gesangbuch „Volumen Sacrarum Cantionum“ heraus, das später in vielen Auflagen, namentlich in Schlesien, verbreitet war. Der Einfluß der Leipziger Gesangbücher von Lauterbach (1586), Hermann Ringwald, Selnecker, Babst u. a. (Wustmann S. 336 u. ff.) müßte noch festgestellt werden. (Vgl. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang, und Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder). — Aus dem 17. Jahrhundert erwähnen wir zunächst den Zittauer Bürgermeister und Musikfreund Johann Jakob von Hartig, 1639—1718, einen Schüler Hammerschmiedts (s. Otto, Oberlausitzer Schriftsteller-Lexikon), der nach seinen Leipziger Studienjahren [W. S. 1656] weite Reisen unternahm, bei Carissimi in Rom, Gratiani in Venedig und Lully in Paris sich weiterbildete und später in seiner Heimat als Klavierspieler und Instrumentensammler bekannt war. Über den Aufenthalt Kuhnaus bei ihm im Jahre 1680 s. Münnich (Diss.). Johann Christoph Pezel, 1639—94, geboren zu Kalau NL., Schüler des Bautzener Gymnasiums, war 1664—81 Stadtpfeifer in Leipzig, dann bis zu seinem Tode Stadtpfeifer in Bautzen. Schering nennt ihn „die bedeutendste Persönlichkeit unter den Leipzigern Stadtpfeifern und vielleicht die Blüte des gesamten deutschen Kunstpfeifertums der Zeit“. (Die Leipziger Ratsmusik von 1650—1775, AfM III,1.) Mit seinen Kompositionen „von durchschnittlich reifer Meisterschaft und reger Phantasie sicherte er sich einen festen Platz in der Geschichte der deutschen Instrumentalmusik“. Eine ganze Anzahl von ihnen ist während seiner Bautzner Amtsjahre entstanden, darunter das den Räten der oberlausitzer Sechsstädte gewidmete „Opus Musicum“ (1686), wofür in den Görlitzer Ratsrechnungen die als Gegengabe gespendete „Verehrung“ von 12 Thalern verzeichnet

ist. — Michael Wiedemann, 1659 oder 60 zu Geibsdorf bei Lauban geboren, Schüler des Görlitzer Gymnasiums, studierte Theologie in Leipzig [S. S. 1682], wurde 1687 Mitglied des Predigerkollegiums in Görlitz, 1691 Geistlicher in Schweidnitz und starb 1719 als Hofprediger und Konsistorialrat in Stollberg. Gerber, Lexikon 1790, und Eitner nennen ihn. Otto gibt im Supplementband des Oberlausitzer Schriftsteller-Lexikons unter seinen Werken an: Evangelische musikalische Andachten, verschiedene Kirchenlieder und Fido, der unbesorgte Musikant. Das letztere Werk, während der Görlitzer Zeit 1689 entstanden, erwähnt Moser in seiner „Geschichte der deutschen Musik" (II.1, S. 152). — Auch der Görlitzer Bürgermeister Christian Büttner verdient hier eine kurze Erwähnung. Er war 1657 in Hirschberg in Schlesien geboren, hatte die Görlitzer Schule und die Leipziger Universität [S. S. 1681] besucht und war während seiner Primanerzeit von 1678—80 Organist an der Görlitzer Oberkirche gewesen.

Größer ist die Anzahl der Leipziger Studenten aus dem 18. Jahrhundert, die hier noch zu behandeln ist. Gotthold Ephraim Heermann aus Leschwitz bei Görlitz besuchte nach Absolvierung des Görlitzer Gymnasiums die Universität Leipzig [18. IV. 1747] und war seit 1778 erster Bibliothekar in Weimar. Otto nennt unter seinen Werken die beiden Operetten „Das Rosenfest" (1771) und „Die treuen Köhler" (1773), sowie die komische Oper „Die Dorfdeputierten" (1773). — Karl Traugott Hoffmann aus Görlitz, der sich schon als Görlitzer Gymnasiast durch seine Stimme auf dem Chore auszeichnete, studierte in Leipzig Medizin und Jura, daneben Musik [20. IV. 1774], und ging 1782 als Kammermusiker nach Kurland, wo er Hofrat wurde (Otto). — Christian Gottlob Gründling aus Görlitz [10. V. 1776], 1774—76 Präfekt des Singechors am Görlitzer Gymnasium und Präzentor an der Peterskirche, lebte nach seiner Studienzeit als freier Musiker und Komponist in Leipzig. Eitner nennt seine Werke. — Karl Andreas Meyer zu Knonow aus Schnellförtel bei Görlitz [7. VII. 1759] lebte nach seinen Studien und anschließenden größeren Reisen auf seiner Besitzung Rothenburg OL. und später in Görlitz als Freund der Wissenschaften und Künste. Er war mit dem Berliner Hofkapellmeister J. H. Himmel befreundet, der ihn 1792 in Görlitz besuchte. 21 Briefe von Himmel an ihn sind im Lausitzer Magazin (Bd. XVII u. XVIII) veröffentlicht. Meyer zu Knonow war ein mechanisches Genie und baute ein Bogenklavier (Lausitzer Monatsschrift 1794 u. 95) sowie eine Glockenharmonika (Provinzialblätter 1782/3, vgl. auch Gerber, Lexikon 1790), endlich ein Harmonikon, bei dem der Klang durch Anstreichen eiserner Stimmgabeln entstand (Lausitzer Monatsschrift 1797). — Ein anderer Görlitzer Musikfreund war der Advokat Hans Salomo Friedrich Lingke [23. V. 1788]. Friedrich Schneider, den Lingke bei einer Aufführung der „Schöpfung" 1803 in Zittau kennengelernt hatte, weilte mehrmals längere Zeit bei ihm auf seinem Gute Niedermoys und komponierte hier einige Werke. Auch schrieb ihm Lingke den Text zu der einaktigen Oper „Der Wahrsager" (s. Kempe, Fr. Schneider). Später war Lingke ein eifriges Mitglied des ersten Görlitzer Singvereins, den Friedrich Schneiders Bruder, der Görlitzer Organist Johann Schneider leitete; in seinem Moyser Gutshause wurden von diesem Verein u. a. die Vestalin von Spontini, die heimliche Ehe von Cimarosa und Titus von Mozart konzertmäßig aufgeführt. — Gottlieb Kriegel aus Volkersdorf [7. V. 1740] war Pfarrer in Wingendorf und Gerlachsheim OL. und schrieb mehrere Jahrgänge Kirchenmusiken nach eigenen Texten (Otto). — Johann Benjamin Michaelis aus Zittau [6. VII. 1764] studierte

zuerst Medizin, wandte sich dann aber der Dichtkunst zu. Später war er Theaterdichter der Seilerschen Gesellschaft und schrieb mehrere Operetten (Otto). — Johann Gottfried Geißler aus Zittau [19.VI. 1775], ebenfalls zuerst Mediziner, dann auf physikalischem und mathematischem Gebiete als Privatgelehrter tätig, schrieb 1792 bis 1800 eine „Beschreibung und Geschichte der neuesten und vorzüglichsten Instrumente und Kunstwerke für Liebhaber und Künstler" in 12 Teilen, worin u. a. auch das Bogenklavier behandelt wird (Riemann, Paul, Otto). — Gotthilf Benjamin Flaschner von Ruhberg aus Ober-Ullersdorf bei Zittau [22.V. 1781] lebte als privatisierender Kandidat der Theologie und gab mehrere Sammlungen Lieder heraus, von denen Friedlaender (Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert) die 1789 erschienene als unter Schulzschem Einfluß stehend bespricht. — Aus Reichenau OL. stammen die beiden Brüder Karl Adam Rösler [2.V. 1787] und Benjamin Gottlieb Rösler [12.V. 1792], die beide mit Kompositionen hervorgetreten sind (Zittauer Geschichtsblätter 1914, Nr. 151). Der ältere Rösler ist bei den Zittauer Organisten erwähnt; auch Eitner nennt ihn. — Johann August Halbe aus Bautzen [13.VII. 1775] war später Schauspieler und schrieb einige Opern (Paul). Eitner, nach dem er 1782 der Schuchschen Truppe angehörte, sagt von ihm: „stahl Melodien aus damals bekannten Opern und stoppelte eine neue Oper daraus". — August Gottlieb Meißner aus Bautzen [10.IV. 1773] war Archiv-Registrator in Dresden und seit 1785 Professor der Ästhetik und klassischen Literatur an der Universität Prag. Otto nennt unter seinen Werken mehrere Singspiele, Operetten und Opern; Eitner erwähnt außerdem „Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns".

Ins 19. Jahrhundert übergehend finden wir noch: Karl Traugott Haase aus Rothenburg [16.V. 1805], bis 1805 Präfekt im Görlitzer Gymnasial-Singechor, war nach beendetem Theologiestudium Mitglied des Predigerkollegiums an der Oberkirche in Görlitz und organisierte in dieser Zeit mit dem Kantor Döring und dem Stadtmusikus Bischof die regelmäßig im Winter stattfindenden Subskribenten-Konzerte. 1813 ging er als 6. Lehrer ans Lyzeum zu Lauban, bewarb sich 1814 vergeblich um das Görlitzer Kantorat (Ratsrechnungen) und wurde 1816 Pastor zu Haugsdorf bei Lauban. — Joseph Ewald Reiner aus Großhartmannsdorf bei Bunzlau [15.VIII. 1806] lebte als Oberamts-Advokat und Stadtschreiber in Ostritz, daneben komponierte er zahlreiche Lieder und war ein fertiger Gitarrespieler. Hoffmann (Tonkünstler Schlesiens), der seinen Lebenslauf ausführlich berichtet, zählt seine Kompositionen auf. — Über Friedrich Schneider aus Waltersdorf bei Zittau [18. X. 1805], den bekannten Dessauer Hofkapellmeister, ist hier nichts zu sagen nötig, ebensowenig über Heinrich Marschner aus Zittau, den späteren Hofkapellmeister in Hannover, der 1813 die Leipziger Universität bezog. Dagegen müssen dem unbekannteren Vetter des letzteren, Adolf Eduard Marschner aus Friedeberg am Queis, der mit seinem berühmten Namensvetter nicht selten auf Programmen verwechselt wird, ein paar Worte gewidmet werden. Er verließ das Görlitzer Gymnasium Ostern 1831, nachdem er sich durch ein Konzert Mittel zum Studium verschafft hatte und bezog die Leipziger Hochschule; später lebte er als Musiklehrer, wohl in Leipzig. Von seinen Männerchören sind einige noch lebendig („Und hörst du das mächtige Klingen"). — Karl Eugen Petzoldt aus Ronneburg in Altenburg erhielt seine Ausbildung auf der Leipziger Thomasschule und Universität, wurde 1839 Theaterkapellmeister in Bautzen und ging später nach

der Schweiz, wo er sich um das Musikleben verschiedener Orte verdient machte (Riemann). — Ein zweiter Theaterkapellmeister, der die Oberlausitz mit Leipzig verknüpft, war Wilhelm Mühldorfer aus Gratz, 1858/9 am Görlitzer Stadttheater angestellt; er landete nach seinen Wanderjahren 1867 am Leipziger Stadttheater, wo er unter Laube, Haase und Neumann-Förster bis 1881 wirkte. Er ist als verdienter Leiter der Kölner Oper 1919 gestorben (Riemann).

Wir wenden uns nun dem Leipziger Konservatorium als Bildungsstätte für unsere Musiker zu. Das Direktorium des Konservatoriums hat 1893 und 1918 aus Anlaß des 50- und 75jährigen Bestehens Schülerverzeichnisse drucken lassen, aus denen auch die Herkunft der Schüler zu ersehen ist. Wir finden darin 111 geborene Oberlausitzer, nämlich 65 aus den Sechsstädten (25 aus Zittau, 14 aus Görlitz, 12 aus Löbau, 9 aus Bautzen, 4 aus Lauban, 1 aus Kamenz), 18 aus den kleineren Städten der Oberlausitz und 27 aus den Landgemeinden. Es ist nicht angängig, hier alle Konservatoristen mit Namen zu nennen, zumal ein großer Teil von ihnen, namentlich der Damen, später — wenn auch gewiß segensreich, so doch in aller Stille und ohne viel an die Öffentlichkeit zu treten — als Privatmusiklehrer gewirkt hat. Wir müssen uns hier mit denjenigen begnügen, die in öffentlichen Ämtern standen oder durch ihre sonstige Tätigkeit Bedeutung erlangt haben. Genannt sind bereits: Albrecht [1843] s. Zittau, Höpner [1853] s. Leipzig, Tottmann [1853] desgl., Thomas [1859] desgl., O. Paul [1859] desgl., Görmar [1862] s. Görlitz, Grundmann [1880] desgl., E. Paul [1886] s. Leipzig, Öhme [1897] desgl. und Kunze [1913] s. Lauban. Wir finden ferner: Rudolf Beyer aus Wilthen bei Bautzen [1844] starb 1853 als Komponist und Musikgelehrter in Dresden (Riemann). Karl August Gustav Riccius aus Bernstadt [1844] hat seine musikalische Laufbahn als Violinist im Dresdner Hoforchester 1847 begonnen und es dort bis zum 3. Kapellmeister gebracht; sein Bruder Heinrich Julius Riccius [1845], der auch zuerst Kammermusiker in Dresden war, starb schon 1863 in Paris (Riemann). Theodor Gustav Apetz aus Görlitz [1845] war später Kgl. Stabsmusikmeister im Leibregiment in Hannover (Görlitzer Anzeiger 1856). Susanne Klingenberg aus Görlitz [1861], seit 1865 verheiratet mit dem Musikschriftsteller und Komponisten Heinrich Gottwald, einst als Konzertsängerin und Gesanglehrerin sehr geschätzt, lebt noch in ihrer Vaterstadt (Röder, Geb. Schlesier). Ernst Ferdinand Böhmer aus Bernstadt [1872] ging 1875 nach Berlin, wo er als Gesanglehrer an der Singakademie des Prof. Succo tätig war (Zittauer Geschichtsblätter). Moritz Alwin Oskar Ruffenie aus Kamenz [1875] wirkte als Hofopernsänger in Wiesbaden (Zitt. Geschichtsbl.). August Max Fiedler aus Zittau [1877], erst Lehrer, später Direktor des Hamburger Konservatoriums, Dirigent in Hamburg, Boston u. a. Orten, ist jetzt Städtischer Musikdirektor in Essen, dessen Musikleben er zu bedeutender Höhe emporgehoben hat (Riemann). Otto Alfred Grundmann aus Seifhennersdorf [1878] ist seit 1901 Organist an der evangelischen Hofkirche in Dresden (Zitt. Geschichtsbl.). Richard Hering aus Bautzen [1884], ein Sohn von Karl Ed. H., widmete sich nach juristischen Studien der Musik und lebt als Musiklehrer und Komponist in Dresden (Riemann). Richard Meinenreis aus Görlitz [1891], Dr. phil., lebt als Komponist und Musikschriftsteller in Berlin-Schöneberg. Max Burkhardt aus Löbau [1895] promovierte in Leipzig zum Dr. phil., war Kapellmeister an verschiedenen Orten und wirkt jetzt als Dirigent, Komponist und Schriftsteller in Berlin (Riemann).

Julius Gatter aus Rohnau [1904] war von 1905—08 Kantor in Falkenstein i. V., dann Seminar-Oberlehrer in Plauen, wo er jetzt als Dirigent und Komponist lebt. Max Hellwig aus Görlitz [1904] war zuerst Kantor in Landeshut und ist jetzt im gleichen Amt in Waldenburg in Schlesien. Herbert Reichert aus Rothwasser [1912] amtiert seit 1919 als Organist in Freiburg in Schlesien. Julius Clemens aus Löbau [1913] ist seit 1916 Kapellmeister in Döbeln (Riemann).

Vier gebürtige Oberlausitzer waren auch als Lehrer am Leipziger Konservatorium tätig. Ernst Ferdinand Wenzel aus Walddorf bei Löbau hatte zunächst in Leipzig Philosophie studiert und war daneben Klavierschüler Wiecks gewesen. Bei Eröffnung des Konservatoriums stellte ihn Mendelssohn 1843 als Lehrer (Klavier) an. Schriftstellerisch betätigte er sich in Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik". Auch der schon genannte Thomaskantor Ernst Friedrich Richter unterrichtete seit 1843 in Theorie. 1868 trat Oskar Paul (s. Leipzig), 1902 Emil Paul (desgl.) in den Lehrkörper ein.

Von außerhalb der Oberlausitz geborenen Leipziger Konservatoristen, die später in unserer Landschaft wirkten, sind bereits erwähnt: Dr. Koch (s. Görlitz), Stiehler [1880] desgl., Stöbe [1887] s. Zittau. Wir nennen noch: Louis Friedenthal aus Breslau [1848] lebte als Komponist in Görlitz. Xaver von Makomaski aus Thorn [1858] war Konzertmeister in Petersburg und Riga, kam 1892 als Musiklehrer nach Görlitz und hat hier 30 Jahre als Lehrer, aber auch als Leiter eines Streichquartetts gewirkt. Arno Kleffel aus Pößneck [1859] war zu Beginn seiner Tätigkeit 1870—72 Theaterkapellmeister in Görlitz (Riemann). Leo Schottländer aus Breslau [1898] wirkt seit 1921 als 1. Kapellmeister am Görlitzer Stadttheater. Robert Reitz [1900] und Fritz Reitz [1901] aus Burgsdorf in der Schweiz gehörten 1904—06 der Görlitzer Stadtkapelle an, ersterer als Konzertmeister, letzterer als Cellist. Prof. Robert R. ist jetzt Konzertmeister des Weimarer Landesorchesters, sein Bruder Lehrer am Konservatorium zu Zürich. Auch Bernhard Dessau aus Hamburg, der spätere Konzertmeister der Berliner Hofkapelle, möge hier genannt werden, da er nach seiner Studienzeit bei Schradieck in Leipzig sich 1879 in Görlitz niederließ, um hier Unterricht zu geben und Kammermusik zu pflegen.

Zum Schluß müssen wir noch einen kurzen Blick werfen auf die Einflüsse, die Leipzig auf unser Konzertleben ausgeübt hat. Freilich stehen mir nicht die Quellen zur Verfügung, um hier die ganze Oberlausitz zu behandeln; ich muß mich auf Görlitz beschränken, aber die Verhältnisse werden in den übrigen größeren Städten wie Zittau und Bautzen ganz ähnlich wie bei uns liegen. Aus Herbert Biehles Arbeiten über die Musikgeschichte Bautzens (Berliner Diss. 1924) wissen wir, daß dort die Leipziger Einflüsse ziemlich früh beginnen, weiß er doch von Konzerten unter der Leitung von Hiller 1786, Thomasius 1786—88 und Schicht 1794 zu berichten. In Görlitz tritt als erster Leipziger Musiker im Jahre 1810 ein Karl Schindler mit einem „deklamatorisch-musikalischen Konzert" auf. Aus der Folgezeit will ich nur Künstler von Bedeutung nennen: Marie Wieck (1850 und 72), Oskar Paul (1859), Henri Schradieck (1861), Robert Heckmann (1870), Paul und Julius Klengel (1876 und 77), Max Brammer (1891), Bernhard Pfannstiehl (1897 und öfter); außerdem ließen sich hören die Universitäts-Sängerschaft zu St. Pauli (1887 und 1926), das Soloquartett für Kirchengesang (seit 1896 öfter), der Universitäts-Kirchenchor St. Pauli (1919 und 20), das Schachtebeck-Quartett (von 1921 ab alljährlich mehrmals) und der Neue

Leipziger Männergesangverein (1921). Das waren Konzerte, die von den Gästen selbst veranstaltet waren; aber auch im „Verein der Musikfreunde", der seit 1875 regelmäßig 6 Winterkonzerte gibt, waren Leipziger Künstler öfter zu hören, so die Pianisten Karl Reinecke (1889), Johannes Merkel (1891, 92, 94, 96, 99), Alfred Reisenauer (1904), Karl Schönherr (1915), Telemaque Lambrino (1916), Otto Schwarz (1916), Elisabeth Philipp (1917), Mitja Nikisch (1919); die Violinisten Henri Petri (1885 und 91), Arno Hilf (1896), die Cellisten Fritz Philipp (1890) und Julius Klengel (1896, 1906 und 23), der Harfenist Johannes Snoer (1905 und 06), die Organisten Karl Straube (1911, 15 und 19) und Günther Ramin (1924), die Sängerinnen Marie Götz-Grosse (1894), Erna Hähnel (1916), Eva-Katharina Lißmann (1917), Ilse Helling-Rosenthal (1924), Martha Adam (1924, 25), die Sänger Gustav Trautermann (1888), Emil Pinks (1898), Alfred Kase (1915, 16), Hans Lißmann (1917), Anton Maria Topitz (1924), Wolfgang Rosenthal (1924), außerdem der Künstler-Quartett-Verein (ein Vokalquartett, 1892) und das Gewandhaus-Quartett (1888 und 1916). Viele von den oben genannten Sängern und Sängerinnen und auch andere haben auch in den Aufführungen der Chorvereine mitgewirkt; ihre Aufzählung würde zu weit führen. Dagegen soll noch der Beteiligung Leipziger Künstler an den Schlesischen Musikfesten, soweit sie in Görlitz stattfanden, gedacht werden. Beim 3. Musikfest 1878 war Maria Wilt Solistin im Sopran. Am 6. Musikfest 1883 wirkten im Orchester 7 Leipziger Musiker mit, darunter in der ersten Violine Petri und Schradieck. Am 8. Musikfest 1886 trat Petri als Solist auf und 5 andere Musiker gehörten zum Orchester. Beim 10. Musikfest 1889 dirigierte Jadassohn sein Klavierkonzert, das Willy Rehberg spielte. Beim 11. Musikfest 1891 wirkte Fritz Philipp als Cellist mit. Beim 16. Musikfest 1906 sang Hildegard Börner die Sopransoli. Das 19. Musikfest 1925 stand unter der Leitung Wilhelm Furtwänglers.

Überblicken wir so die tausend Fäden, die das Musikleben der Oberlausitz mit Leipzig verknüpfen, so müssen wir als Ergebnis feststellen, daß keine deutsche Stadt einen solchen Einfluß in musikalischer Beziehung auf unsere Heimat ausgeübt hat wie Leipzig. Die Verbindung mit Breslau ist immer sehr lose gewesen, die mit Dresden war wohl etwas fester, indem viele Oberlausitzer in ihrer ehemaligen (bis 1815) Landeshauptstadt eine musikalische Anstellung fanden und andrerseits zahlreiche Dresdner Künstler seit mindestens 100 Jahren in den Städten unserer Gegend konzertierten; auch aus Berlin kamen und kommen viele Musiker gastweise zu uns, aber das ist eine verhältnismäßig junge Verbindung. Sie alle lassen sich nicht mit Leipzig vergleichen, das uns seit über 400 Jahren einen großen, zeitweise den größten Teil unserer amtierenden Musiker gebildet hat und das auch vielen musikalischen Söhnen der Oberlausitz zur zweiten Heimat geworden ist. Die Verbindung mag zunächst — wenn man eine solche Namenzusammenstellung liest — rein äußerlich erscheinen; denn was will es für das Musikleben heißen, wenn ein Mann in seiner Jugend 3 oder 4 Jahre in Leipzig Student gewesen ist und dann ein Menschenleben lang ein Kantoren- oder Organistenamt in einer oberlausitzer Stadt verwaltet hat. Es finden sich aber doch — wenn man tiefer blicken und ins einzelne gehen kann — eine Reihe kleiner Züge, die es beweisen, daß eine Beeinflussung durch die Kunst in den eindruckvollsten Jugendjahren auf lange hinaus wirksam bleiben kann. Ich erinnere hier daran, daß der Görlitzer Kantor Möller 1691 nach Leipzig fährt, um die verbrannten Notenschätze

der Peterskirche zu ergänzen. Ich erwähne, daß die „Görlitzer Schulpursche" 1686 dem Rat ein Drama überreichen, das sie „zum Heiligen Christ praesentiren wollen", und das ihnen genehmigt wird, weil es „vor Jahresfrist in gleicher Gestalt in Leipzig musiziret worden" (Ratsprotokolle). Und ist es nicht bezeichnend, daß der Görlitzer Organist David Nicolai seinen Sohn David Traugott im Alter von 9 Jahren so weit gebracht hatte, daß er „die schwersten Kompositionen (für Klavier und Orgel) von dem so berühmten und geschätzten Sebastian Bach nicht nur mit der größten Fertigkeit, sondern auch mit allgemeinem Beifalle spielte" (Lausitzer Monatsschrift 1801). Das war 1742, also noch zu Lebzeiten des großen Thomaskantors, als man von einer Bachpflege gewiß noch nicht sprechen konnte. Und 37 Jahre später, als Traugott seines Vaters Nachfolger geworden war, nannte ihn ein Verehrer seiner Kunst in einem Lobgedicht für sein Orgelspiel bei der Feier des Teschener Friedens (1779) den „zweiten Bach". Als Nachfolger der Nicolaischen Organistenfamilie, die durch drei Generationen treue Bachnachfolge gepflegt hat, kam dann in Johann Schneider noch ein Bachspieler erster Größe auf die Orgelbank der Peterskirche. Der Kritiker der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung", der ihn 1816 hörte, meint von ihm: „Die Vollendung, mit welcher er Stücke von Sebastian Bach vorträgt, ist jetzt vielleicht einzig", und Rochlitz vergleicht ihn gar nach einem Leipziger Konzert 1820 im Spiel mit dem Meister selbst. Kantor Döring endlich, der 1795—1814 an Schule und Kirche in Görlitz amtierte, möge als letzter Zeuge für die Pflege Bachscher Musik in unserer Stadt gelten. Forkels Bachbiographie wurde von ihm für die Bibliothek des Singechors angeschafft und, wie er ausdrücklich bemerkt, von den Schülern gern gelesen; die achtstimmigen Motetten des Thomaskantors gehörten zum festen Besitz des Chores, und in seiner Schrift über die Singechöre auf den gelehrten protestantischen Schulen Deutschlands (Gymnasial-Programm 1806) urteilt er: „ein Chor, welches bloß Motetten von Weißke, Doles usw. vorzutragen imstande ist, gehört doch nur unter die mittleren, wo hingegen Wolf, Graun, Homilius und Sebastian Bach regieren, da, da ist das höchste und letzte in dieser Art".

Ein Musiker des Göttinger Hainbundes Joseph Martin Kraus

Von

Kathi Meyer, Frankfurt a. M.

Übergangsepochen in der Kunst, die von einem Stil zu einem neuen, von einer Auffassung zu einer andern überleiten, lassen sich meist in den zeitgenössischen Streitschriften interessant verfolgen. Von der Gegenwart zurückschauend sind solche musikalischen Zwiste fast von Generation zu Generation nachzuweisen. Von allen andern künstlerischen Gebieten begleiten die literarischen Strömungen schon durch den textlichen Zusammenhang die musikalischen Wandlungen am engsten. Die Beziehungen können hierbei hergestellt werden durch einzelne Persönlichkeiten, oft auch durch größere Kreise und Gesellschaften, oft sogar durch außerkünstlerische Ereignisse. — Über die Musiker der literarischen Bewegungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist zusammenfassend noch wenig gearbeitet worden. Eine sehr feine Unterscheidung der Musikstile dieser Zeit hat Ernst Bücken in seinem Referat auf dem Leipziger Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft getroffen, indem er sich hierbei jedoch im wesentlichen auf den musikalischen Standpunkt beschränkte. Zum Absterben des galanten Stiles und dem Aufkommen des stilo espressivo der Romantik lassen sich in dem Kreise des Hainbundes und in der Sturm- und Drangperiode auffallende Parallelen finden. Eines der geistig bedeutendsten Dokumente der Göttinger Schule ist die kleine Schrift „Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777", die 1778 in Frankfurt am Main anonym erschienen ist. Sie wurde von den Goetheforschern zuerst Heinrich Leopold Wagner, dann Daniel Schubart, schließlich von Redlich und Erich Schmidt dem Musiker des Goethekreises, Philipp Christoph Kayser, zugeschrieben und wird seitdem unter Kaysers Namen in den Bibliographien geführt. Die Zeitgenossen waren allerdings z. T. besser orientiert. Blankenburg, in den Zusätzen zu Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste (Bd. III, S. 480), nennt Krause als Verfasser. Forkel[1] kennt auch den richtigen Autor: „es scheint von einem zwar launigten, aber ganz urteillosen jungen Menschen geschrieben zu sein. Man nennt den jetzigen Kapellmeister zu Stockholm, Kraus, als Verfasser". Der Verfasser ist tatsächlich Joseph Martin Kraus, damals noch Student der Rechte in Göttingen, ein eifriges Mitglied des Hainbundes. Später ging er ganz zur Musik über und ist leider vor Erfüllung dessen, was man nach den ersten Talentproben von ihm erwarten durfte, 1792 jung in Stockholm gestorben. Über diesen Joseph Martin Kraus sind wir sehr eingehend unterrichtet, seitdem Karl Friedrich Schreiber das ganze Quellenmaterial über diesen interessanten Musiker wenigstens handschriftlich vereinigt hat[2]. Von schwedischer

---

[1] J. N. Forkel, Allg. Literatur der Musik, Leipzig 1792, S. 484.

[2] Berliner Staatsbibliothek, Mus. Ms. theor. 1560 u. 500/501, ferner AfMW VII 4, S. 477—494. Demnächst wird von Schreiber eine Biographie über Kraus in den Blättern „Zwischen Neckar und Main" (Hrsg. Bezirksmuseum Buchen) erscheinen.

Seite ist diese Vorarbeit auch schon zusammenfassend benutzt worden[1], doch würde eine weitere Verwertung der praktischen Werke sicher noch lohnende Ergebnisse zutage fördern. Schon Max Friedlaender[2] hat in seiner Geschichte des deutschen Liedes auf die Sammlung des Komponisten: Airs et Chansons pour le Clavecin (Stockholm und Leipzig 1792) nachdrücklich aufmerksam gemacht. Was mir bisher von den Kompositionen zugänglich war, lehnt sich z. T. an den Zeitgenossen Mozart an, geht aber im vokalen Teil weit über seine Epoche hinaus und führt am Stile Glucks vorbei ganz offensichtlich zu Schubert, unter dessen bedeutsamste Vorgänger Kraus zu rechnen ist. Hier soll uns im folgenden jedoch nicht der produktive Künstler interessieren, das würde ein viel eingehenderes Studium seiner Werke erfordern, sondern wir wollen den Kritiker und Beobachter seiner Zeit kennen lernen, dem wir in der obengenannten Schrift wie in seinen Briefen zahlreiche interessante Nachrichten und Urteile über die Musik der siebziger und achtziger Jahre des 18. Jahrhundert verdanken.

Joseph Martin Kraus ist 1756 in Miltenberg am Main geboren und kam als zwölfjähriger Knabe zur Erziehung ins Jesuitengymnasium nach Mannheim. Hier wurde sein Lehrer Professor Anton von Klein[3], der Begründer der Deutschen literarischen Gesellschaft in Mannheim, dessen Einfluß für seine ganze Entwicklung entscheidend werden sollte. Er lenkte das Interesse des Schülers auf das Deutschtum. Die aufblühende Nationaldichtung behielt den begeisterungsfähigen Knaben in ihrem Bann. Noch auf der Schule veröffentlichte er ein Bändchen deutscher Idyllen. Sein Vater, Amtmann und Jurist, wollte auch den Sohn zu dem gleichen Berufe bestimmen. Nachdem der junge Kraus die Schule verlassen — er erhielt in dem mit dem Gymnasium verbundenen Institut auch eine gründliche musikalische Ausbildung — besuchte er die philosophische Fakultät der Universität Mainz, dann — besonders der rechtswissenschaftlichen Fächer wegen — die Universität Erfurt, und kam schließlich zur Vollendung seiner juristischen Ausbildung nach Göttingen. Daß schon in dieser Zwischenzeit Musik und Dichtung einen großen Teil seiner Interessen beanspruchten, bezeugen die Reisen, die er nach Magdeburg, Gotha, Hamburg und andern Städten unternahm, um dort die bedeutendsten Meister, u. a. Philipp Emanuel Bach, kennen zu lernen. In diese Zeit fällt auch die Abfassung seines Dramas Tolon[4] und die Komposition zweier Oratorien: Jesu Geburt und Jesu Tod. Von seinen beiden Veröffentlichungen, den Idyllen und dem Drama, gibt er in den Briefen an seine Eltern zu, daß sie zwar Anfängerarbeiten darstellten, doch in seiner Entwicklung notwendige Stufen bedeuteten.

In Göttingen tritt er nun dank seinen Neigungen sehr bald in Beziehung zum Hainbund. Enge Freundschaft verbindet ihn mit dem so früh verstorbenen Dichter Johann Friedrich Hahn, mit Claudius und den beiden Brüdern Stolberg, von denen allen er später Lieder komponiert — ferner mit einem jungen schwedischen Studenten, Carl Stridsberg. Man schwärmt für Klopstock und für Gluck, auch für den jungen

[1] B. Anrep-Nordin in Tidskrift för musikforskning, Beiheft 1922.
[2] Das deutsche Lied im 18. Jahrh., Stuttgart 1902, Bd. I_1, S. 341.
[3] F. S. Silverstolpe, Biographie af Kraus, Berl. Staatsbibl., Mus. ms. theor. 1560.
[4] Frankfurt a. M. 1776, Keßler.

Goethe, für Deutschtum und deutsche Sagen und Helden. Es ist bekannt, wie überschwänglich es in dem Kreise der jungen Leute zuging. In dem folgenden Brief, den Kraus später (erst 1785) an seinen Freund Liedemann in Wien schrieb, kommt er auf diese Epoche zurück. Da die Zeilen das Autodafé von Wielands Agathon erwähnen, so seien sie hier angeführt, zugleich auch als typisches Beispiel für die so durchaus von dem Göttinger Kreise beeinflußte Lebensauffassung des jungen Künstlers.

Paris, im März 1785[1]

... Was ich auf die erste kleine Seite Ihres „Etwas für mich" zu antworten habe, hängt so genau zusammen, daß ich mich entschließen muß, deutlicher zu sein. Nehmen Sie aus meinem Glaubensbekenntnisse was beliebt; ich verspreche zum wenigsten, daß Sie ein kürzeres der Art schwerlich werden gesehen haben.

Bis in mein zwanzigstes Jahr dacht' ich wenig oder garnicht, lies mir aber weislich die Gerechtigkeit widerfahren, daß ich wahrlich kein kleiner Denker wäre. Unruhigen Geistes und ziemlich starken Körpers las ich der Kreuz und der Quere, disputierte mit einem ganz erschrecklichen Tiefsinn über die Vorherbestimmung und las nebenher den Robinson. Nach jedem Objekt streckte ich meine kleinen Hände und griff selten zu kurz, aber wohl eine Spanne und oft eine Klafter weit voraus. Das hieß dem Schwärmer Enthusiasm. Eine andere Lage würde mich zum Fanatiker gemacht haben. Der's Feuer liebt, liebt denjenigen, welcher es mit seinem Blasebalg hübsch unterhält; natürlich — und ebenso natürlich, daß, da ich mich an meinen ersten Freund Hahn[2] kettete, ich mich auf ewig kettete. Da lasen die zwei Kinder Feenmärchen, deklamierten Klopstock, fulminierten gegen die Religionsverächter und verbrannten solemniter Wielands Agathon und wischten sich nach getaner Arbeit den Schweiß vom Gesichte. Er, schwächeren Körpers und ungestümeren Geistes als ich, ward endlich Opfer — ich blieb übrig und vegetierte und hatte meiner tausend Spaß daran, zwei so separate Begriffe als da sind: ich und Mensch — zusammenzufrikassieren. Das lautet ein bißchen apokalyptisch, nicht wahr? — ist aber gleichwohl nichts unheimlicheres auf Gottes Erdboden. Der Sprudelkopf denkt sein ich, und wenn's ihm auch einmal einfällt, sich den Menschen zu denken, so ist's bei ihm nichts weniger als korrelativer Begriff. Mir war das ehemals ebenso paradox, als es nun Ihnen vielleicht ist. Wider Willen mußte ich endlich die unglückliche Erfahrung machen, und — gezwungen, kettete ich mich fest an mein Ich und gab den Menschen, wem es behagte. Ob ich wohl oder übel daran getan, ist die Frage nicht, da die einmal beantwortet ist, ob ich anders denken konnte? ...

In Göttingen traf Kraus auch den damals ebenfalls studierenden Forkel, mit dem er nach Angabe Stridsbergs[3] öfters hart aneinander geriet; Forkel der Formal- und Kraus der Inhaltsästhetiker, der ausgesprochene Vertreter der Epoche der Empfindung, der Begeisterung, des Genietums! Als Frucht der Göttinger Zeit schreibt Kraus dann das Büchlein „Etwas von und über Musik", das wir schon oben als eine der interessantesten Äußerungen der damaligen Musikauffassung bezeichnet haben Daß das Buch wirklich von Kraus stammt, geht aus den folgenden Briefstellen von Joseph Kraus hervor:

[1] Berliner Staatsbibl. Mus. ms. theor. 501, S. 107. Brief Nr. 71, Abschrift in Upsala.
[2] Mitglied des Hainbundes.
[3] Berliner Staatsbibl. Mus. ms. theor. 500 S. (13).

„Vielleicht bekümmerte ich mich nicht um das Zeug, wenn ich nicht an einer Revision der heutigen Musik arbeitete. Gott weiß, wenn das Ding fertig wird. Was die Leutchens — Leute groß und klein, jung und alt — dazu sagen werden, das will ich dann sehen . . ."[1]

„Heute schreibe ich an Keßler wegen meines Manuskriptes. Meinetwegen übernehm' er's oder nicht — ist's letzte, so geht's auf Leipzig. Es ist über Musik. Ha! man muß die Götzen einmal beim Kopfe nehmen, sie beim Rumpfe schütteln und hohnlachen! . . ."[2]

„Ich bin auf die Ferien nach Hamburg zu Klopstock eingeladen — aber schmaler Beutel — is gut, muß ja nit sein — zudem bin ich selbst Schuld daran. Bock in Hamburg bot mir ein honettes Geld für 6 Quatro an — da war ich zu eigensinnig und wollte erst das Frankfurter abwarten, und siehe da: der Schlingel schickt mir's Manuscript mit tausend Entschuldigungen zurück, z. B.: Deinel in Frankfurt hätte auch das Unglück gehabt, wegen der Mannheimer Oper „Günther von Schwarzburg", da der Kurfürst Genugtuung verlangt hätte, revocieren zu müssen, und die Herren seien ihm zu nahe auf dem Hals . . . Gedruckt wird's nun einmal und wenn auch nur eine Presse in ganz Deutschland wäre . . ."[3]

„Wollen Sie sich und meinem Bruder eine kleine Freude machen, so kaufen Sie in Frankfurt das „Etwas von und über Musik". Es ist das Werkchen, das Keßler nicht annehmen wollte. Aber sagen Sie's beileibe niemand, daß es von mir ist — warum? — lesen Sie's nur."[4]

Ferner vergleiche man den Brief der Schwester Marianne Lämmerhirt an den Biographen Silverstolpe:

„Die drei Werkchen vom Bruder (1. Schäfersgedichte, 2. Trauerspiel Tolon, 3. Etwas über Musik), die meine Eltern Herrn Agenten Diefenbach . . . an Euer Hochwohlgeboren mitgab, werden Sie doch erhalten haben?"[5]

Das Buch „Wahrheiten, die Musik betreffend"[6], das in verschiedenen Bibliothekskatalogen und auch bei Eitner, als von Kraus verfaßt, vermerkt wird, findet sich dagegen in den Originaldokumenten nirgends erwähnt und darf wohl einem anderen Verfasser zugewiesen werden. Wer etwas über die musikalischen Verhältnisse der Zeit orientiert ist, wird sich über die vermutliche Autorschaft von Goethes Schützling Kayser für das erste Werklein höchlichst wundern. Nur die Gluckbegeisterung konnte sowohl für Kraus wie für Kayser sprechen. Kayser war sonst ein pedantischer, reichlich bürgerlicher und musikalisch nur gering begabter Mensch, dessen Lieder ohne Goethes Eintreten wohl nur schwerlich in Wielands Merkur erschienen wären. Zwar soll sich der junge Musiker und Dichter mitunter durch Wielands Ablehnung zurückgesetzt gefühlt haben, aber wohl nie würde er es gewagt haben, eine so bissige Kritik an dessen immerhin anerkannter Persönlichkeit zu üben. Denn unser Büchlein stellt in der Haupt-

[1] Berliner Staatsbibl. Mus. ms. theor. 501 S. 4. Orig. i. Buchen. Göttingen 1777. Brief an die Eltern.

[2] A. a. O. S. 9. Brief Nr. 7. Orig. i. Buchen. Göttingen 1777. An die Eltern.

[3] Berliner Staatsbibl. Mus. ms. theor. 501. Brief S. 11. Brief Nr. 8. An die Eltern. Göttingen 1777. Orig. i. Buchen.

[4] Ebenda S. 31. Brief Nr. 19. An die Eltern. Stockholm 1779. Orig. i. Buchen.

[5] Ebenda S. 160. Brief Nr. 11. Erbach i. Od. 1801.

[6] Frankfurt a. M. 1779. Auf dem Titel finden sich die Initialen EDE. Der Stil des Buches ist Kraus gegenüber ganz altmodisch und die Einstellung formalistisch.

sache eine köstliche Parodie über Wieland-Schweitzers Alceste dar, eine Kritik, die auf einer sehr genauen Kenntnis und einer scharf beurteilenden Erkenntnis anderer Werke und Meister der Zeit beruht. Die wenigsten dieser Künstler können allerdings vor diesem Sturm- und Drang-Gericht bestehen. Die Verdammungen hageln dicht und treffen scharf, aber nie plump und grob, sondern stets geistreich und in phantastisch bunter Anonymität. Auch in historischen Dingen ist der Verfasser beschlagen; er zitiert Pythagoras und Aristoxenos, Martianus Capella, Plutarch und Polybios. Er kennt die Bedeutung von Hans Sachs, er erzählt die antiken Musiklegenden und erwähnt vor allem die Ethoslehre. Hier begegnet der Jünger Klopstocks einer verwandten geistigen Haltung, und von diesen Problemen aus gewinnt das Schriftchen seine zeitästhetische Bedeutung. Denn Kraus wendet sich darin gegen die angeblich physiologische, nicht gegen die psychologische Wirkung der Musik. Er verspottet Burette mit den „sommeil"-Symphonien der französischen Opern, Junkers „ψυχῆς ἰατρεῖον", vielleicht auch — ohne direkte Namensnennung — Mattheson in seinem Mithridates und seiner Panace. Er lehnt die verstandesmäßige Tonmalerei eines Telemann, Mattheson u. a. ab. Ebenso verwirft er den rationalistischen Standpunkt der reinen Formalisten, der Kircher, Rameau, Fux, Kirnberger und Marpurg. Und doch hat auch er in einer Hinsicht sich nicht ganz vom Rationalismus, in seiner Erscheinung als Realismus, freimachen können. Denn die Forderung, für die er bei der Musik am heftigsten eintritt, ist die Wahrheit, das Übereinstimmen der Kunst mit der Wirklichkeit, was in gewissem Sinne also doch ein Zugeständnis an den Realismus bedeutet. Die Musik solle wirkliche Leidenschaft ausdrücken, daher sei eine lyrische Textgrundlage, die sich aus wahren Gefühlen entwickele, die wichtigste Vorbedingung auch für die Oper, und diese sei in dem Wielandschen Werke, der von Anton Schweitzer komponierten Alceste, durchaus nicht erfüllt. Ein wirklich dramatisches Fortschreiten läßt sich nicht in gebundene musikalische Formen einpressen. Gewiß solle keine Formlosigkeit angestrebt werden, aber die Form der Arie widerspreche mit ihrer Wiederholung meist den Gesetzen dramatischer Logik, ebenso wie die Verwendung der Fugenform in den Ensembleszenen unangebracht sei. Der Librettodichter muß also darauf bedacht sein, die Reprise der Arien in das nachfolgende Rezitativ vernunftgemäß überleiten zu lassen. Daß Wieland resp. Schweitzer in der Alceste so oft gegen diese Forderung verstoßen, wird ihnen zum Vorwurf gemacht. Als Gegenbeispiel führt Kraus aus Grétrys Zemire et Azore eine Stelle an, wo die Dichtung diese Aufgabe mit bestem Gelingen löst. Es kommt eben im Libretto durchaus darauf an, daß die einzelnen Stücke, die Chöre, Ballette, Arien usw. am richtigen Ort stehen. „Poesie ist das erste wesentliche Stück einer Oper. — Vor allem muß der Dichter daseyn" (S. 34). In den bisher geschaffenen Werken vermißt Kraus die geeigneten Poeten Denis[1], Ramler[1], Lessing; Sonnenfels lehnt er ab und wünschte dagegen, daß Stolberg, Maler Müller und H . . . — gemeint ist sein Freund Hahn — und vor allem sein Heros Klopstock einmal gute Operntexte verfaßten. Klopstock stellt er als Dichter über Wieland, Goethe (Erwin und Elmire), Gotter, Weiße[1], Jacobi[1] u. a. (S. 34). Fordert Kraus in den Handlungen der Opern strenge Logik, so überspitzt er seine These doch nicht zum absoluten Realismus. Sehr fein ist hier die Bemer-

[1] Mitglieder des Hainbundes.

kung, daß man an die leichtere italienische und französische Operngattung nur geringere textliche Anforderungen stellen dürfe (S. 36). Für den Verfasser besitzen Glucks Musikdramen das richtige Gleichgewicht zwischen Dichtung und Musik und beobachten dabei eine Einsicht, die ganz besonders hervorgehoben wird; Gluck verwendet nur mythologische, nicht historische Stoffe. Es gäbe keine ästhetische Verteidigung dafür, daß Cäsar und Cato auf der Bühne sängen; sie wirkten lächerlich, ebenso ein singender Günther von Schwarzburg. Die Mythologie, die Sage biete den geeigneten Vorwurf. Dieser Gedanke, der hier vermutlich von Klopstock und Herder mit angeregt wurde, bildet auch weiter bis zu Richard Wagner hin einen wesentlichen Zug der romantischen Oper.

Gegen den Stoff der Alceste wäre also an sich nichts einzuwenden, jedoch sehr viel gegen die falsche Bearbeitung des Vorwurfs durch Wieland, und zwar im allgemeinen — hier fand er an dem jungen Goethe einen eifrigen Mitkämpfer — wie im einzelnen. Er findet — und diesmal trifft den Komponisten Schweitzer die Schuld mit — den Text nicht sorgfältig genug behandelt, oft durch widersinnige Wiederholungen und Koloraturen zerfetzt. Köstlich Kraus' Parodie auf die Arie des Admet: „Denk' man sich einmal den Mann, der von seinem Glück ganz entzückt ist — aus vollem Herzen sagen soll: Mit welcher Wollust saugt, o alles erquickende Sonne, mein Auge deine Stra – ◡◡ – ◡◡ – – – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – len ein! Abscheulich! Daß dies noch dreimal vorkommt — noch dreimal abscheulicher!" Noch amüsanter wirkt die Analyse der Arie des Herkules mit Angabe der lächerlichen Verzierungen

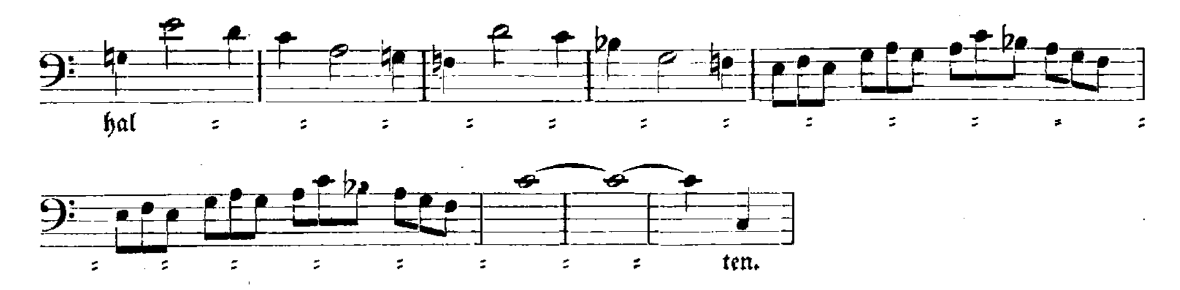
„im Tempo eines Marsches: ‚Freund — Freund — Freund, zweifle nicht! Was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er halten, das wird er halten; was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er



Freund, was Herkules verspricht, das wird er halten. Freund, zweifle nicht, Freund, zweifle nicht, Freund, zweifle nicht, zweifle nicht 𝄐 Was Herkules verspricht, das wird er hal — — — ten. (Ein kleines Spielwerk von 7 C-Takten.) Freund — Freund — Freund, zweifle nicht, Freund, zweifle nicht! Was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er



was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er



Zweifle nicht, zweifle nicht, Freund zweifle nicht, was Herkules verspricht, das wird er hal = = = ten, Freund zweifle nicht, Freund zweifle nicht, was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er halten, das wird er halten, das wird er halten, was Herkules verspricht, das wird er halten. (Ein Spielwerk von 10 C-Takten.) Ruf deinen Mut zurück! ruf deinen Mut zurück! die Götter walten, die Götter walten, ihr Beifall ist der Tugend Gold, sie sind den Frommen hold, und werden Dein Geschick bald umgestalten. (Ein Spielwerk von 5 C-Takten.) „Freund — Freund — Freund zweifle nicht, Freund zweifle nicht, was Herkules verspricht, das wird er hal = = = ten, Freund zweifle nicht, Freund zweifle nicht, was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er halten, das wird er halten, das wird er halten, was Herkules verspricht, das wird er hal = = = ten." — Das heißt musikalische Beredsamkeit!" (S. 72—75).

Kraus greift bezüglich der Manieren besonders Schuback, den Verfasser „Von der musikalischen Deklamation" an, und bringt vor allem Belege aus Grauns Werken.

Ist die Schrift in ihrem Hauptteil also ein Prosagegenstück zu Goethes Satire: Götter, Helden und Wieland, — die Kraus übrigens gekannt hat (S. 58), — so richtet sie sich in ihrer Einleitung, wie im Schlußteil nicht gegen eine bestimmte Persönlichkeit, wie noch Schreiber und Anrep-Nordin annahmen, sondern gegen eine ganze Reihe von Praktikern und Theoretikern des 18. Jahrhunderts. Im Anfangsabschnitt überwiegen die positiven Züge zur Begründung der neuen antirationalen Kunstauffassung, auch im kritischen Anhang wird nicht alles verdammt, aber alle Mittelmäßigkeit und besonders alles, was noch dem galanten Stil folgt, scharf beurteilt. Es hat keinen Sinn, hier auf sämtliche angegriffene Persönlichkeiten näher einzugehen. Teilweise handelt es sich um durchaus bekannte Größen, teilweise sind sie auch mit Namen angeführt. Es mag daher genügen, die Anonymität der Künstler aufzudecken, soweit uns eine Identifizierung geglückt scheint. S. 14 f. setzt sich der Verfasser mit einem Theoretiker auseinander; aus der Zitierung des Titels *ψυχῆς ἰάτρειον* (Druckfehler *ιάπριον*) können wir erkennen, daß es sich um C. L. Junker handelt, zumal auch noch der Anfang seines Portefeuilles für Musikliebhaber[1] (2. Teil): „Natur, Kraft und Endzweck der Tonkunst" erwähnt ist. Mit dem großen Fugenkünstler ist Marpurg gemeint, aus dessen Kunst der Fuge ein Teil der Vorrede angeführt wird. Der Angriff auf den Autor „Von der musikalischen Deklamation" richtet sich gegen Schuback, dessen Schrift 1775 in Göttingen erschienen war [S. 31]. Bei den ohne Komponisten genannten Werken Pygmalion, Themistocles und Iphigenie können wir den Jahren und dem Aufführungsort nach schließen, daß es sich

[1] Mir lag nur ein Exemplar der 2. Ausg. Leipziger Ostermesse 1792 aus der Berliner Staatsbibliothek vor.

um das Melodram von Rousseau, wie um die Opern von Joh. Christ. Bach und Gluck handelt [S. 26]. Bei der Aufzählung der Singspiele [S. 34] ist „Walder" von Benda nach dem Text von Marmontel-Gotter, „Milton und Elmire" von Joseph Michl[1] gemeint. Von Graun sind die herangezogenen Opern „Orfeo" und „I fratelli nemici" [S. 37 f.]. Der Textdichter des „Günther von Schwarzburg" ist Anton von Klein, der am Mannheimer Gymnasium Lehrer von Kraus war[2]. Von ihm stammen auch die angeführten Dramen „Jacob der jüngere von sieben machabäischen Brüdern" und „Das triumphirende Christentum in Mogol", die beide 1770 in Mannheim und ein Jahr später im Almanach der deutschen Musen erschienen [S. 39]. Merkwürdig ist, daß Goedecke dieselben Dramen an einer anderen Stelle und anderen Druckangaben Joseph Lederer zuschreibt, eine Annahme, die Erich Schmidt in einer handschriftlichen Notiz aufgenommen hat[3]. Die Autorschaft von Klein für alle drei Dramen ist jedoch ziemlich sicher belegt. Das Oratorium, der „Tod Abels" stammt von Rolle [S. 62], und als Faust schlechthin sind die „Situationen aus Fausts Leben" von Maler Müller[4] bezeichnet. Ferner werden von unbekannteren Singspielkomponisten genannt Uber, Holly — der Verfasser von „Der Teufel ist los" und die „Jagd"[5], weiter Baumgarten mit „Zemire und Azore"[6], Löhlein, André und Stegmann als Komponisten desselben Textes, Michl mit „Milton und Elmire" [91 ff.]. „Herr A... hat Bürgers Leonore die Ehre angetan, sie vor aller Welt zu blamiren — und das mit vielem Effekt", das ist wohl André, dessen Komposition zu seiner Zeit allgemein beliebt war [S. 106]. „Weise. Dieser schreckliche Liederkomponist", war Arzt und Musikdilettant in Göttingen. Dr. Friedrich Wilhelm Weis hat mehrere Beiträge zu Vossens Musenalmanach geliefert und selbständige Liedersammlungen herausgegeben[7]. Auch Forkel wird als Liederkomponist abgelehnt [S. 105]. Der Dichter von den drei Romanen nach Art Grandisons mit Gedichteinlagen kann nur Wieland sein [S. 98]. Ganz besonders setzt uns das amüsante Schlußgespräch mit dem anonymen Herren in Erstaunen, der vor den Richter Kraus gefordert wird, um sich zu verteidigen. Hier wird Philipp Emanuel Bach mit einer Schärfe angegriffen — er war der Komponist von Vossens Gedicht „Selma" in dessen Musenalmanach von 1776[8] — daß die Angst des Frankfurter Verlegers Keßler, die Schrift des jungen Studenten zu publizieren, durchaus begreiflich erscheint. In diesen letzten Kapiteln wird außer der Liedkomposition auch die Kirchenmusik der Zeit flüchtig gestreift. Die Urteile von Kraus sind hier ebenfalls durchaus zutreffend, besonders bemerkenswert, was er über den liturgischen Gesang ausführt. — Doch liegt das Hauptinteresse von Kraus bereits hier in seiner Anfängerschrift auf dem dramatischen Gebiet. Zahlreiche Opern und Singspiele werden bei der Betrachtung herangezogen. Das theoretische Werk, gegen das er kämpft, ist Dreßlers „Theaterschule"[9]. — So glauben wir, die

[1] München 1777.
[2] Nach Riemanns Opern-Lexikon von Alexander von Schein.
[3] Goedecke 3. Aufl. IV, 1. § 226. 18 und § 219.
[4] Mannheim 1776.
[5] 1772 und 1780.
[6] Breslau 1775 u. Wien 1776.
[7] M. Friedlaender, a. a. O.
[8] Musenalmanach für das Jahr 1776. Hrsg. v. J. H. Voß, Lauenburg bei Berenberg.
[9] Ernst Christoph Dreßler: Theaterschule für die Deutschen. 1777.

meisten nicht genannten Persönlichkeiten identifiziert zu haben, zum mindesten, die wichtigsten. Ungelöst blieb, wer mit „N ...“ gemeint ist, „der sich nicht auszugehn wagt, als in Hillers Rock und fremden Hosen?“ Soll das Neefe sein, Naumann oder ein anderer Komponist? [S. 92]. Ferner ließ sich nicht feststellen, wer die beiden Künstler „B ... und B ... in Hamburg“ sind, „bei deren Gesang auf ihren Instrumenten die Herzen sich wie Schweinsblasen ausdehnen, und Entzückung Geist und Körper zum Zerfließen auflöst“, und die Burney nicht genügend gewürdigt haben soll [S. 12 f.].

Den ganzen Wert der Schrift wird man erst bei der direkten Lektüre würdigen können, weil der witzige und phantastische bilderreiche Stil einen Hauptreiz des Werkes ausmacht. An vielen Stellen hat den jungen Studenten die Begeisterung oder besser Empörung zu weit fortgerissen. In seinen Briefen hat er manches Urteil — so über Philipp Emanuel Bach — später revidiert. Der Grundrichtung ist er dank seiner ganzen geistigen Herkunft und Einstellung jedoch treu geblieben und in vielen Fällen brauchte er seine Ansichten nicht zu ändern und zu mildern. Bei der Überschwänglichkeit und dem Geniekult des Göttinger Kreises und bei der großen Jugend des Schreibers muß man sich gerade über die bedeutende Urteilsfähigkeit des Verfassers wundern, der hier schon die weit überlegene Größe Glucks nicht nur anstaunt wie Kayser, sondern sie begreift. Fast noch mehr muß man die unglaubliche literarische und musikalische Belesenheit des jungen Studenten anerkennen, die ihm das klare Urteilen erst ermöglicht.

Ungerechte Verfolgungen im Amt, die das Leben des Vaters Joseph Bernhard Kraus und seiner ganzen Familie jahrelang niederdrückten, hatten den Sohn schon früh auf den Gedanken gebracht, außerhalb Deutschlands sein Glück zu versuchen. Diese Neigung wurde in Göttingen noch verstärkt und durch die Schwärmerei des Klopstockkreises auf die nordischen Länder Dänemark und Schweden hingelenkt. Der junge Kraus glaubte in diesen Ländern moralisch reinere Verhältnisse zu finden. Er übersah, daß die kulturellen Beziehungen aller europäischen Staaten viel zu eng waren, um dort nicht ganz ähnliche Vorbedingungen zu schaffen, in denen eine so wahrhafte, allem Schein abholde Persönlichkeit, wie der junge Musiker, ebenso hart zu kämpfen haben würde wie in seinem Vaterland. Kraus ging in Begleitung seines Kommilitonen Stridsberg (1778) nach Stockholm mit der Hoffnung, am schwedischen Hof eine Kapellmeisterstelle zu finden. Es folgten drei schwere Jahre des Wartens und der bittersten Not, in denen die harten Entbehrungen den Grund zu einem tödlichen Lungenleiden legten. Endlich gelang es ihm dann 1781, das gewünschte Ziel zu erreichen. Aber Kabalen des mit ihm rivalisierenden Abt Vogler haben auch seine letzten Lebensjahre bis zu dem früh erfolgten Tod 1792 stark verbittert. Einen Lichtblick in all diesen Kämpfen stellen die Reisen dar, die Kraus im Auftrag des Königs Gustav III. vom Oktober 1782 bis zum Januar 1787 durch ganz Europa unternahm, um die Institute, Musikschulen und Opernhäuser der verschiedenen Länder zu studieren. Von dieser Fahrt stammen die Briefe, aus denen wir im folgenden Auszüge wiedergeben wollen, Berichte, in denen Kraus von wichtigen Persönlichkeiten und Orten des damaligen musikalischen Lebens erzählt. Zum Beschluß lassen wir noch eine Reihe von Briefen folgen, die zum Teil von Kraus, zum Teil über Kraus geschrieben sind, die von

seinen besonderen künstlerischen Ansichten und Arbeitsweisen Kunde geben und dabei doch als charakteristische Dokumente der Zeit Anspruch auf allgemeinere Bedeutung erheben dürfen[1].

Joseph Kraus an seinen Theaterdirektor Zibet in Stockholm[2].

Wien, 15. April 1783.

... Endlich habe ich Pan Gluck getroffen. Mit mehr Andacht zieht sicher kein Pilgrim zu des heiligen Landes Überbleibseln, als ich zu diesem großen Patriarchen. Seine Augen, mit welchen er, glaube ich, meine geheimsten musikalischen Sünden hatte auskundschaften können, müssen in meinen die vollkommene Übereinstimmung mit seinen Empfindungen gelesen haben; denn in weniger als zwei Minuten hatte ich seine Achtung gewonnen, und was mich stolzer macht, seine Liebe. — Die letzte Krankheit hat ihn wohl sehr hart mitgenommen, so daß es ihm schwer fällt, seine Gedanken auszudrücken und er bisweilen genötigt ist, nach Noten zu suchen; aber die Erfahrung in einer Sache, die während seiner halben Lebenszeit hindurch der Zweck seiner Fürsorge war, läßt ihn doch gleich einen anderen Ausdruck finden, wenn der erste nicht gelang. Seiner rechten Hand mangelt auch die frühere Gelenkigkeit. Das war die Ursache, weshalb Salieri seine „Danaïdes" zu Papier bringen sollte; aber da auch dies ihn zu sehr angriff, so daß die Ärzte einen neuen Schlaganfall befürchteten, hat er diese Oper aufgegeben, und Salieri ist an seiner Stelle nach Paris gerufen worden, um sie zu setzen (Siehe darüber Real-Encyklop. Leipzig 1822, Bd. VIII, S. 572. Silverstolpe). Gluck glaubt, daß die Musik zu viel nach seinen Ideen werden dürfte, die zu hören Salieri häufig Gelegenheit gehabt hat, als daß sie Salieris werden könnte; aber gleichwohl hatte er kein volles Vertrauen zu dieses jungen Mannes Geschicklichkeit gehabt, um die Musik unter seinem Namen passieren zu lassen. Die Zeitungen, welche vor einem halben Jahre so genau der Französ. Musikalischen Akademie Übereinkommen bezüglich dieses Stückes festzusetzen gewußt und über dasselbe als von einer schon vollendeten Arbeit sprachen, haben sich also betrogen.

Das ist etwas Wunderbares bei diesem großen Komponisten, der von Zeit zu Zeit mehrere Opern im Kopfe fertig macht, ohne sie aufzuschreiben, und imstande ist, dieselben mehrere Jahre im Gedächtnis zu behalten. Ich hörte, außer mehreren Scenen aus Klopstocks Barditen ganze Akte aus französischen und italienischen Gesangsdramen, welche alle auf diese Weise geboren sind. — Er hat eine Leichtigkeit ohnegleichen, wenn er in seinem Element ist, sich augenblicklich in jede Passion zu versetzen, in welche er will. Entzückt führt er da wie der Sturm die Zuhörer mit sich, und es ist unmöglich, sich zu besinnen, bis er aufhört. Ich wünschte nur, daß Herr Regierungsrat die Szene aus „Armide" hören könnte: „un seul guerrier" und den Chor: „poursuivons notre ennemi" — ich vergaß mich und durchsuchte das ganze Zimmer nach einer Waffe, um Armide zu helfen. — Über die Deklamation ist er vollkommen Meister, und sein erster Grundsatz ist, daß der Akteur (der Chor nicht ausgenommen) erst richtig deklamieren lernen muß, bevor er es wagt, singen zu lernen. — Mit den schwedischen Übersetzungen seiner Opern ist er nicht sehr zufrieden; denn er sucht vergebens so manche feinere Nüancen, an welche er beim Original meist gedacht hatte. Allermindest glaubte er das von „Orphé", worin er unendliche Ungereimtheiten (sein eigener Ausdruck) zu finden vermeinte. Unglücklicherweise habe ich keine Übersetzung von „Alceste" und nicht das geringste aus ihrer Partitur mit mir, um sein weiteres Urteil hören zu können. — Bei all

[1] Die Briefe sind nach den Abschriften K. Fr. Schreibers zitiert, die in der Art der Orthographie u. a. wohl diplomatisch nicht ganz getreu sind, aber im Inhaltlichen als zuverlässig gelten dürfen.

[2] Berlin. Staatsbibl. Mus. Ms. theor. 501, S. 63—65. Abschrift u. Übersetz. v. K. F. Schreiber.

dem war er doch so billig uns zu entschuldigen, da er sich erinnerte, wie es ihm mit dieser Sache in Paris ging, wo er gleichwohl eine größere Anzahl Übersetzer zur Verfügung hatte. Das Lob des schwedischen Hofes und Publikums schmeichelte ihm sehr, so daß er wünschte, er wäre einige Jahre jünger, um seine Kinder in schwedischer Tracht sehen zu können. Aber Gnade Gott dann unserem lieblichen Stenborg[1], der so viel Mühe verwendet, um handbreite Tressen an deren einfache Anzüge zu nähen. Ein einziger Versuch, den ich im Scherz nach Herrn Hoffekretärs Weise mit der Arie „Grausamer Freund" aus „Alceste" machte, schreckte mich ab, ihn ein zweites Mal zu versuchen; denn er wurde halb rasend, und um seine zornige Seele zu besänftigen, bedurfte es nichts weniger als des Auftischens der Anekdote vom armen Kantor in Sachsen. Er verzieh ihm endlich als einer verlorenen Seele. — Gluck ist von Duplessis in Paris abgemalt worden, auch in einem Paroxismus von Begeisterung. Das ist ein Meisterstück, und der Maler hatte ihn ein ganzes Jahr lang zuvor täglich studiert, um es glücklich zu vollbringen. Der Kupferstich, welcher nach diesem Original gemacht, ist nicht so vollkommen sprechend, aber gleichwohl sehr ähnlich. Mit diesem Exemplar, welches er ausgegeben, werde ich mir die Freiheit nehmen, Ihnen aufzuwarten, sobald Herr von Engeström etwas nach Schweden abschickt. —

Joseph Kraus an den schwedischen Dichter Kellgren in Stockholm[2].

Wien, 20. April 1783.

Heute halte ich etwas für erzählenswert, morgen kommt mir das schon zu trivial vor, und hätte mich nicht Gluck aus dem Halbschlaf geweckt, so hätte ich sicher bis zu meiner Rückkehr geschwiegen. Zuerst muß ich nun erzählen, daß ich die Theater in Berlin, Dresden, Leipzig, Frankfurt, Mainz, Mannheim, Würzburg, München, Regensburg, Linz und endlich in Wien gesehen. — Zweitens kann ich nicht unterlassen, mit wenigen Zeilen zu wissen zu tun, daß ich auf all diesen Theatern sah und anhörte Mono- und Duodramen, Lust- und Trauerspiele, Opern und Operetten. — Drittens wäre es gesündigt, nicht zu gestehen, daß die meisten von ihnen mir sehr wenig gefielen — wenige etwas — und unter fünfzig nur vier gut; scilicet: Ariadne in Berlin — Macbeth in Mainz — Agnes Bernauerin in Mannheim — Lear in Wien. Hierbei sind jedoch einige Komödien nicht mitgerechnet, welche leidlich waren und einige Stücke, die mir in Hinsicht der Musik interessant waren .....

Joseph Kraus an seine Eltern[3].

Wien, 28. Juni 1783.

... Meinen Gluck habe ich gefunden — er schätzt mich, das ist gut; aber er liebt mich auch, und das ist besser. Ein herzensguter Mann, aber feurig wie der Teufel, und da bin ich bloß ein Spaß gegen ihn. Wenn er ins Zeug rein kommt — hei! da braust's und jeder Nerv ist gespannt und hallet wieder. Auch habe ich den kreuzbraven Albrechtberger, an den mir Hummel von Berlin ein Briefchen geschickt hat, kennengelernt. Sagen Sie's meinem lieben Freund Pater Roman[4], daß A. einer der größten Contrapunktisten unserer Zeit ist — daß er doch dabei die ehrlichste Fugenseele auf Gottes Erdboden hat — es wird ihm Freude machen.

---

[1] Karl Stenborg s. Riemanns Musiklexikon.
[2] Berlin. Staatsbibl. Mus. Ms. theor. 501, S. 66. Übersetzung von K. F. Schreiber.
[3] Berlin, a. a. O. S. 68. Original in Buchen.
[4] Pater Roman Hoffstaetter in Amorbach.

Joseph Kraus an die Eltern[1].

Esterhaz, 18. Oktober 1783.

... Das Theater hier ist mit einer ungemeinen Pracht gebaut, aber mit wenigem Geschmack und noch geringerer Überlegung. Das Orchester ist, wie man es unter der Direktion eines Haydn erwarten kann, folglich eines der besten. Es ist zwar nicht größer als von 24 Mann, macht aber vortreffliche Wirkung. — Die beiden ersten Geiger und der Violoncellist sind Italiener, die übrigen aber fast alle Böhmen. An Haydn habe ich eine recht sehr gute Seele kennen gelernt, bis auf einen Punkt — das ist Geld. Er konnte das Ding nicht begreifen, daß ich mich auf meiner Reise nicht mit einem Vorrat von Musikalien versorgt haben sollte, um solche bei Gelegenheit an den Mann zu bringen. Ich antwortete ganz trocken, daß ich einmal für allemal für einen Handelsjuden verdorben sei. Satis! Sterkel hat an ihn geschrieben und für seine Schwester um etliche Arien angehalten und ihm als Äquivalent etliche Arien von seiner neapolitanischen Oper angeboten. Haydn schüttelte den Kopf; denn es war keine klingende Münze; 's ist halter 'ne wunderliche Sache mit den meisten Künstlern. Je näher man sie beleuchtet, je mehr verlieren sie von ihren Kopfscheinen, die ihnen die Herren Liebhaber, Rezensenten usw. usw.... wie den Heiligen unmalen.

Joseph Kraus an die Eltern[2].

Venedig, 18. November 1783.

An Musik fehlts auch nicht; denn es wird nur täglich auf 6 Theatern gespielt und im Carneval auf 9. Sagen Sie das meinem lieben Hoffstetter[3], daß man alle Tage etliche Opern hintereinander hören kann, aber — selten was gutes. Gestern hörte ich eine von Bianchi, heute eine von Cimarosa. Die erstere war ziemlich gut und hie und da viel Feuer, die letztere aber matt. Die Sänger und Sängerinnen waren höchst mittelmäßig ...

Joseph Kraus an seine Eltern[4].

Florenz, 4. Dezember 1783.

... aber was für mich das Wichtigste war, ist der berühmte Pater Martini, der größte italienische Musiktheoretikus, der lebt — und die famose hiesige musikalische Akademie. Es traf sich just so glücklich, daß sie das Fest ihres Patrons feierten, wo sich in der Kirche San Giovanni al monte 12 Komponisten im Kirchenstil hören ließen, worunter aber nur einer war, für welchen ich Respekt fühlte. Pater Martini ist schon 78 Jahre alt und sehr kränklich, war aber bei allem, wie alle seine Confratres sehr höflich gegen mich, und ich mußte mich mit aller Gewalt abmalen lassen, weil er eine Sammlung von Porträts aller jetzt lebenden Meister hat und sie gern komplett haben wollte — bin auch recht gut getroffen worden von einem italienischen Maler mit Namen Pomaroi...

Joseph Kraus an seinen Freund J. S. Liedemann in Wien[5].

... Was sonst noch über Venedig zu sagen ist, erlassen Sie mir gewiß, denn das alles können Sie in Richard, Lalande etc. finden. Nur so viel noch, daß ich 2 Opern auf 2 Theatern gehört, die eine von Cimarosa, die andere von Bianchi.

[1] Berlin, a. a. O. S. 71. Original in Buchen.
[2] Berlin, a. a. O. S. 73. Original in Buchen.
[3] Vgl. Anm. 4 der vorigen Seite.
[4] Berlin, a. a. O. S. 75. Original Upsala. Univ. Bibl. X 270f. Materialien til Krauses Biographie.
[5] Berlin, a. a O. S. 71. Original in Buchen.

„Il pittore parigino“ von dem ersteren hieß nicht viel; „La villanella rapita“ von dem letzteren hingegen war gut, die Exekution von beiden erstaunlich. — In Bologna war die Bühne nicht des Sehens wert. Die Komposition für diesen Herbst war von einem unbedeutenden Meister, und für „Aglaurus“ hätte der Teufel gewiß keinen Schritt getan. Dessenungeachtet war dieser Ort für mein Handwerk ungleich wichtiger als Venedig. Ich brauche Sie wohl nicht daran zu erinnern, daß hier der Wohnsitz der bekannten Academica filarmonica und des noch mehr bekannten Pater Martini ist. Ein recht glücklicher Zufall für mich war, daß diese ehrliche Akademie das Fest ihres Patrons St. Antonio in San Giovanni al monte feierte, wobei es gebräuchlich ist, daß verschiedene Meister ihre Werke zur Schau stellen. Aus folgendem Verzeichnisse werden Sie die Zahl und die Namen der Autoren kennen lernen:

Messa Introito	del	Sign.	Gabrieli Vignati.
Kyrie	„	„	Lorenzo Gibelli.
Gloria	„	„	Vincenzo Cavedagna.
Graduale	„	„	Ignazio Fontana
Credo	„	„	Valerio Tesei
Concerto; esseguito	„	„	Melchiore Ronei
Vespro Domine	„	„	G. Battista Gaiani
Dixit	„	„	Petronio Langi
Confitebor	„	„	Carlo Zanolini
Beatus vir	„	„	Antonio Mazzoni
Laudate pueri	„	„	Angelo Galeassi
Laudate dominum	„	„	Lorenzo Gibelli
Hymnus	„	„	Ercole Morigi
Magnificat	del Sign.	Can.	B. Pancrazio Morigi.

Meisters genug; aber die 3 letzten ausgenommen, haben mir die anderen wackere Langeweile gemacht. Das Orchester bestand aus 200 Personen, machte aber bei all dem wenig Wirkung. Bei Pater Martini fand ich Unterhaltung genug, ob er gleich schon 78 Jahre hat und noch obendrein sehr kränklich ist. Er studiert beständig und hat für nun seine größte Freude an seiner Sammlung der Porträts aller Komponisten, die er auftreiben kann, die meisten aber sind sehr schlecht getroffen.

Joseph Kraus an die Eltern[1].

Rom, 25. Dezember 1783.

... In dieser Kapelle (Sistina) wird der päbstliche Gottesdienst auf Sonn- und Feiertage gehalten, und hier ist es, wo man die berufene römische Musik zu hören bekommt. Sagen Sie meinem lieben Roman[2], daß man sich insgemein eine viel zu weit gespannte Idee von dem Wunderwerke macht. Für ein paarmal geht's wohl so mit, daß man dasteht und staunt. Wenn man aber einmal genauer mit der Herrlichkeit bekannt wird, wünscht man sich's besser. Die Kapelle besteht aus 16—20 Sängern, worunter kaum 4 Kastraten erträgliche Stimmen haben. Meist wird 2-körig gesungen — aber bei den meisten Fugen dachte ich an unsere deutschen Organisten, die der Dinger so bei den Vespern anbringen. Auf meiner ganzen Reise habe ich noch keinen einzigen guten wälschen Organisten angetroffen. Für dieses Carneval sind außer 3 Opera buffa, 2 Opera seria. Die auf dem Theatro Liberti ist von Sarti und gewinnt dadurch schon, weil Marchesi, der nun der größte Sänger in Europa sein soll, darin debütiert. Auf Argentina ist

[1] Berlin, a. a. O. S. 78 ff. Original größtenteils in Upsala, Abschrift in Buchen.

[2] Pfarrer Roman Hoffstaetter in Amorbach.

die Musik von Mareschalchi, einem elenden Schmierer. Fischer, der zuvor in Mannheim war, debütiert diesen Winter auf dieser Bühne ...

Joseph Kraus an die Eltern[1].

Neapel, 15. Februar 1784.

... nun auch noch etwas von ihrer Musik und dann Punctum! Neapel ist vorzugsweise vor allen anderen Städten Wälschlands wegen seiner guten Musikschulen und großen Meister bekannt, die es teils gehabt und noch hat. Es war Vaterland für Vinci, Pergolesi, Porpora, Jomelli usw. und ist es noch eines Piccini, Manni ... Sowie es bekannt ist, daß hier die eigentliche Castratenfabrik ist, so gewiß ist es, daß hier allein diese Art von Pflanzschulen sind. Es sind deren eigentlich drei. In einer jeden werden Jünglinge im Singen teils um Geld, teils gratis unterrichtet, teils in Pension genommen. Freilich hatten sie in vorigen Zeiten bessere Meister als nun; sie behielten aber dagegen immer noch die gute alte Lehrart eines Durante bei, und sie fahren wohl damit. Was ihre Praktik angeht, so sind hier vier Theater. Weil auf keinem, bis auf das kgl. große Theater (S. Carlo), allwo allein opera seria gegeben wird, Castraten auftreten dürfen, müssen sich die anderen Kapaunen ihr Brot in den Kirchen verdienen, wo alle Tage häufig Musik gegeben wird. Von diesen Kämmerlingen habe ich kaum einen einzigen gehört, der eine glückliche Stimme hätte. Aprile, der schon vor 20 Jahren in Mannheim gestanden und sich nach Art der Castraten ein hübsches Kapitälchen gesammelt hat, hält sich dermalen hier auf und pfeift dem lieben Gott mit seinem alten Stimmchen alle Tage was vor. Er sagte mir, es wäre schade, daß ich ihn nicht in Mannheim gehört hätte — ich dagegen bedauerte, daß mich der liebe Gott nicht deshalb 10—15 Jahre früher hatte geboren werden lassen. Die diesjährige Opera seria heißt „Adone e Venere“ von Pugnani, der sich ein paar Violin-Soli hineingesetzt hat und sie herrlich herunterkratzt. Die Musik aber im ganzen genommen ist sehr mittelmäßig und das Orchester, von dem doch soviel Geschrei ist, erbärmlich. Die paar Weiber, die darin debütieren, sind halt Sünderinnen, die in ihren Herbsttagen noch Coloraturen notzüchtigen wollen. Der eine Castrat Zoncaglia hat noch ein passables Stimmchen. Das erste komische Theater ist Fiorentino; die erste Actrice daselbst Sigra. Coltellini ist die beste in ihrer Art, die ich in Wälschland gesehen. Die anderen beiden Theater, del fondo di Separazione und Nuovo, sind keinem Teufel nutz. Was die diesjährigen Kompositionen betrifft, so war die erste Oper in Fiorentino von Cimarosa und die andere von Tritto und beide von keinem besonderen Wert. Cimarosa aber ist im übrigen der nun lebende beste Setzer Italiens, was Reichtum an Gesang angeht. Er ist ein Schüler Piccinis und hat für seine jungen Jahre ungemein viel schon zusammengeschmiert. Die Musik fürs Nuovo war von Paësiello, extra schlecht, und die fürs Fondo di Separazione ein wahres Pasticcio. Was den gebundenen Kirchenstil angeht, hab' ich einen Demagistri kennen gelernt, den ich unserem Homilius in Dresden an die Seite setze.

Joseph Kraus an die Eltern[2].

Paris, 15. November 1784.

... habe ich die Ehre, zu versichern, daß Herr Vogler gar gräßlich gewindbeutelt hat. Er für seine eigene hohe teure Person hat sich ebenso seinen Unterhalt allhier mit Lektionengeben und Unterweisungen auf dem Klavier verdient, wie

[1] Berlin, a. a. O. S. 93f. Original größtenteils in Upsala, Abschrift in Buchen.
[2] Berlin, a. a. O. S. 103. Original in Buchen.

es nun seine beiden Jungens machen, die er mitgebracht hat. Vogler hatte ein einziges Mal Gelegenheit, sich vor der Königin hören zu lassen. Für das bekam er, wie gewöhnlich, ein Geschenk und damit war's Punktum. Darauf machte er 2 Opern, die nicht angenommen worden, und wie's an's Reisen ging, mußte er zuletzt noch 80 Louisd'or zum Reisegeld hier aufleihen. Was es für eine Beschaffenheit mit den kleinen gedruckten Anekdoten in Zeitungen habe? — I nu — wenn ich nicht so faul und allzu bequem dazu wäre, könnte ich Ihnen schon die Freude machen, ganz herrliche Dinge von Ihrem Joseph im Frankfurter Blättchen zu lesen, und das zwar mit sehr geringen Kosten — dürft's bloß wie Vogler machen — schrieb meine Eloge selbst. Da könnt aber so ein Grindkopf mir ebenso über die Glatze kommen, wie's ihm einer in Forkels musikalischer Legende tat und sagen: Herr! Ecce! das sind Lügen! — Wofür mich der Liebe Gott in Gnaden behüte.

Joseph Kraus an Pater Roman Hoffstetter in Amorbach[1].

Paris, 3. Februar 1785.

... Sie haben Piccinis Didon — das freut mich. Es ist eines der herrlichsten Stücke, die die hiesige lyrische Bühne besitzt. Die vortrefflichsten Szenen sind: die 3te im 2ten Akt, der Chor in der 6ten Szene des nämlichen Aufzugs, das Terzett in dem folgenden Auftritt, die 1te, 3te, und endlich die letzte Szene des 3ten Aktes. Gestern war Concert spirituel. Die Symphonie von Haydn war allerliebst und die Exekution vorzüglich gut. Mlle. Wendling und ein wälscher Tenorist Giuliano wurden ausgepfiffen. Danner und ein wälscher Geiger Giuliano [?] wurden allgemein beklatscht. Eine Symphonie concertante von den Gebrüdern und Söhnen Thonberg fand Beifall. Das Konzert auf dem Fagotte von Devienne so so. Zu Ende der Fasten werden die Bühnen geschlossen und das Concert Spirituel täglich geöffnet. — Da wird's was zu hören geben ... Wir haben neulich 2 neue Opern bekommen — von Piccini „Diane et Endymion", die nicht recht gefallen wollten, die andere von Grétry, mit Namen „Panurge", im Geschmack der Caravane, eine komische Pièce in Grétrys gewöhnlichem Geschmack geschrieben, ist unserm Publikum des Spaßes halber nun zum Lieblingsstück geworden.

Joseph Kraus an die Eltern[2].

Paris, im April 1785.

... Vogler wünsche ich glückliche Reise. Sein Beruf nach Dresden und Berlin ist reiner evangelischer Beruf — ungefähr so wie der der spanischen Hunde in Amerika, deren sich die menschenfreundlichen europäischen Missionen bedienten, um die armen Mexikaner zur Taufe zu hetzen. Ist eine gar artige Sache darum, Scharlatan zu sein — 's Handwerkchen gibt Brot, Wagen und Pferde, und dann hie und da macht's auch ein bischen Aufsehen — 's Maul wässert mich gleichwohl nicht danach.

Joseph Kraus an die Eltern[3].

London, 15. Mai 1785.

... Sagen Sie meinem lieben Hoffstetter, daß es mit unserem Handwerk hier so ganz gut ist. Das so berühmte Fest in der Westminster-Abbey fängt mit Ende dieser Woche an und besteht aus den besten Händelschen Sachen ... Es sind

[1] Berlin, a. a. O. S. 106, Original in Buchen.
[2] Berlin, a. a. O. S. 109, Original in Buchen.
[3] Berlin, a. a. O. S. 110, Original in Buchen.

schon verschiedene eingeladene und uneingeladene Gäste von Deutschland, Frankreich und Italien und sogar Spaniolen und Polacken hier deswegen eingetroffen. Übermorgen ist wieder Konzert für Fischer, Cramer, Ferrarese, Tendricci und anderer Rechnung. Lolli ist nun hier, und der Klavierdrescher hat's gar kein Ende. Wunderlich, daß die Engländer, die so große Liebhaber der Orgeln sind, von Vogler das nämliche sagen, was die Franzosen sagten.

Joseph Kraus an die Eltern[1].

Paris, 31. Juli 1784.

... Hab' so eine kleine Arbeit unter den Händen, die man betitelt „Intermèdes pour Amphytrion", ein Ding, bestehend aus 6 Quartseiten säuberlicher französischer Reime und einem ganzen Register von pantomimischen Tänzen als namentlich: la lutte, la course, le reste, Ballet des douze heures de la nuit und natürlich ein dito des heures du matin, qui chassent les étoiles — ein dergleichen, wo die Nacht die lieben Sternchen gar lieblich invitiert, unter ihren finstern Mantel zu schlüpfen, um Herrn Jupiter nicht auf seinen geheimen Wegen zu beleuchten, welches sich dann diese gefälligen Dinger behagen lassen. All das Zeug soll ich ebenso niedlich in Musik setzen, und der Monarch[2] sagte: ich würde ihm einen Gefallen erzeigen, wenn ich's fein hübsch geschwinde zusammenschmierte. Um's zu machen, will ich halter ein paar Morgen früher als gewöhnlich aufstehen ... * Was den guten Vorsatz betrifft, im Musikalischen Magazin meiner zu erwähnen, bitte ich herzlich, mich damit zu verschonen. Ich bin überhaupt kein Liebhaber von Parentationen über mich bei annoch lebendem Leibe, und — aufrichtig zu sagen, wäre mir's weniger lieb, in einem Journale zu paradieren, wo Freund Cramer sich das privilegium exclusivum genommen, seine Freunde allein zu prostituieren. — Ein säuberliches Exempelchen: das raisonnement über die Psalmodien seines Bühnenjüngers Kunze ...[3]

Joseph Kraus an den königl. Secreterre Edelcrantz[4].

Paris, 16. Januar 1786.

Ich berührte schon, daß ich auf eine Poesie von Marmontel rechnete. Didon von ihm war die Hauptveranlassung dazu. Seine folgenden Arbeiten, wie Penelope, sind weniger glücklich; überhaupt all seine Sachen sind arm an Handlung, und von Todsünden ist in seinen Augen diejenige die tötlichste, nicht das erste beste Stück zu finden, das er einem armen Komponisten aufzunötigen für gut findet — göttlich. Diese Umständlichkeit veranlaßte mich, irgendeinen anderen Apollo aufzusuchen. Ich wählte schließlich eine Dichtung, welche, wenigstens nach dem Entwurf zu urteilen, versprach, was ich suchte. Das Thema war „Oedipe". Mit dem ersten Akt fertig, erfahre ich, daß Sacchini unter der Königin Protektion denselben Stoff bearbeitet. Wer die hiesigen Gesetze kennt, hätte zweifelsohne mir den Rat gegeben, den ich mir selbst gab, die Arbeit abzubrechen ... Nun fischte ich unter der Hand nach einer anderen Dichtung und war glücklich, noch einen ganz artigen Entwurf zu finden; aber, wenn der erste Schritt hier notwendig durch eine mächtige Protektion gemacht werden mußte, habe ich geringe Aussicht, eine derartige Arbeit zu vollenden — auf reisendem Fuße ...

---

[1] Berlin, a. a. O. S. 98ff., Original in Buchen. Von * ab nur Abschrift in Upsala.
[2] Gustav III. von Schweden.
[3] Ludw. Äm. Kunzen.
[4] Berlin, a. a. O. S. 114. Original Stockholm, kgl. Bibliothek. Übersetzung von K. Fr. Schreiber.

Joseph Kraus an seine Schwester Marianne in Frankfurt a. M.[1]

Paris, 26. Dezember 1785.

Es tut mir leid, daß Du die Musikalien nicht schon in Händen hast ... Ich hoffe, bald eine glückliche Gelegenheit zu erhaschen, Dich zu befriedigen und mich Eurem musikalischen Klub bestmöglichst empfehlen zu können. Daß Du Dich an Kozeluch und Clementi gemacht hast, freut mich. Kozeluch ist Mann meines Herzens. Clementi ist mehr für Kopf und Finger, Abbé Sterkel für Dormeuser und Kurzsichtige. Wenn Du noch etliche gute wissen willst, so sind's Mozart, Reichardt, Haydn, Häßler, Türk, Eckhardt, Adam, Küfner und mein herrlicher Freund Albrechtsberger in Wien. Wie stehts mit Eurem Theater zu Frankfurt? Welches sind die neuesten und besten Produkte? Kennst Du Mozarts „Entführung aus dem Serail"? Er arbeitet nun an seinem Figaro, einer Operette in 4 Aufzügen, worauf ich mich herzlich freue. Piccini hat mir neulich seine Penelope gegeben, die aber nicht so recht gefallen wollte. Überhaupt hat keine von den Opern, die man in Fontainebleau gab, hier Glück gemacht. Dagegen ist die Ernte im Instrumentalfach desto gesegneter. Klein und groß schreibt, wie es immer die löbliche Gewohnheit war und wahrscheinlich auch bleiben wird, weil es immer Leute gibt, die es lesen. An Konzerten fehlt's nicht; folglich gibt's Gelegenheit genug für die musikalischen Versuchungen, sich auf gute Art zu prostituieren. Da kam z. B. gestern ein gewisser Troni und gab im Concert Spirituel eine Motette, die mit Gluck anfing und mit Jomelli aufhörte. Die lieben Pariser wurden gleichwohl darob nicht böse und platschten mit bestem Herzen wie anderwärts. Wahrlich, ich glaube manchmal zu träumen, wenn ich die nämlichen Hände in Bewegung sehe bei Rameau, Gluck, Grétry, Philidor, Floquet und Candeille, die doch nicht das geringste Gemeinschaftliche zusammen haben ...

Joseph Kraus an seine Schwester Marianne[2].

Stockholm, 3. März 1789.

Daß Du mir's Klavier hast liegen lassen, hat mich geärgert — bin aber wieder gut, daß sich die Finger wieder aufüben. Du hast hübsche Musik; aber mit Deinem Urteil bin ich nicht eins. Mozart ist freilich reich und witzig an Ideen; aber das einzige „quand le bien aimé etc." in d'Alayracs „Nina" ist mir lieber als „die Entführung" und „der Apotheker" zusammen — NB. — wenn Herzensrührung höchster Endzweck der Musik sein soll und ist. „Richard cœur de lion" ist von Grétry. Viel Erfindung und Variation ist drin; aber all das spaziert so auf der Oberfläche herum wie eine Federspule auf dem Rücken des tanzenden Stromes ...

Joseph Kraus an die Eltern[3].

Stockholm, 21. November 1790.

Nun schreibt er (Vogler) mir und vorigen Posttag an den König selbst von Darmstadt aus, daß er kommen wolle, und daß er zu Frankfurt den Sieg im Svenskfund, den wir gewonnen, so herrlich ausgedrückt, daß nun ganz Deutschland auf schwedische Seite getreten, und dergleichen Kindereien mehr, und erbietet sich zugleich, eine neue Oper zu setzen, die Wunder für alle Welt sein sollte ꝛc ... Was geschieht? Statt Antwort läßt der König gestern eine kleine Komödie auf-

[1] Berlin, a. a. O. S. 112. Original verloren. Abschrift nach Upsala, Univ.-Bibl., Sammlg. Silverstolpe, Nr. 16.
[2] Berlin, a. a. O. S. 127, Original in Buchen.
[3] Berlin, a. a. O. S. 133. Original in Buchen.

führen und läßt meinen lieben Abbé Vogler in Leibesgröße und all seiner Stellung, Gang, Sprache, Taktschlag, Perücke, Krägelchen, kurz ganz wie er steht, geht, spricht und handelt, so natürlich auf dem Theater durch einen seiner Akteurs spielen, daß sich das Publikum nahebei krank darüber gelacht hätte. Das heiß ich mir bei meiner armen Seel nicht gnädig antworten ...

Briefe über Joseph Kraus.

Seine Schwester Marianne Lämmerhirt an Silverstolpe[1] in Wien.

Miltenberg, 28. Mai 1801[2].

... Nur schade ist's, daß unseres seligen Freundes Arbeiten keine Verpfuschung vertragen. Solche sind viel zu ernsthaft gesetzt für die Herren Virtuosen, die, wie leider jetzt die allgemeine Seuche ist, gar zu gern Manieren und Trillerchen anbringen, um ihre Gelenkigkeit in den Fingern zu beweisen, und so werden denn die meisten Sachen so gerädert und verdrechselt, daß oft der Komponist selbsten sie nicht mehr für seine Geistesprodukte halten kann. Bei dieser Gelegenheit fällt mir bei, daß ich einmal mit meinem Bruder, als er uns das letzemal in Amorbach besuchte, die dortige Abteikirche besuchte. Unter der Tür schallte uns schon eine volle Musik entgegen. „Halt, Schwesterchen!“ sagte mein lieber Joseph, „wir wollen doch erst ein bischen hören, was da aufgetischt wird“. Nach Verlauf von 5 Minuten lachte mein Bruder aus Herzensgrund: „Hab ich doch fast meine eigne Arbeit nicht mehr erkennen können; wahrlich, dabei gelassen zu bleiben ist mehr als gebetet — das ist wahre Kasteiung“.

Pater Roman Hoffstetter an Silverstolpe in Wien[3].

Amorbach, 4. September 1800.

... Der selige H. Kraus war überhaupt nicht gut auf italienische Komponisten zu sprechen; nur einige wenige kamen bei ihm noch so ziemlich gut davon, und unter diesen vorzüglich Piccini, dessen Oper „Dido“ er mir, wenn auch nicht ganz durchaus, doch meistens sehr rühmte. Sie war gerade während seines Aufenthaltes in Paris gegeben. Jomelli hatte seinen Beifall noch mehr und allgemeiner. Ein Miserere mit italienischem Text, das ich von ihm hatte, gefiel ihm sehr, und er nahm es sehr gern an, als ich's ihm überließ. Gluck war sein Mann, das Muster, das er vorzüglich — in Theatersachen — studierte, und ich glaube, er wäre ein 2ter Gluck — vielleicht noch mehr! — geworden, hätte er länger gelebt! Oft, wenn er mir seinen lieben Gluck hoch über alle Sterne erhob, ich dagegen mit meinem lieben Haydn, für den ich meinerseits enthusiastisch eingenommen bin, ihm in die Quere kam, gerieten wir in einen musikalischen Streit, den er jedoch endlich zu meiner Befriedigung dahin entschied, daß Gluck ein für allemal in Theatersachen absolut der größte Meister, Haydn aber eben das in allen übrigen musikalischen Fächern sei. Er hatte fast alle Gluckschen Arbeiten im Kopfe und spielte mir oft, ohne in ein Blatt zu sehen, ganze Ouvertüren, lange Rezitative, Chöre rc. aus seinen Opern auf dem Klavier vor, und zwar so, daß er keine von allen Stimmen vergaß und alle glücklich ausdrückte.

---

[1] Frederik S. Silverstolpe schrieb „Biographie af Kraus“, Stockholm 1833. Abschrift von K. Schreiber, Berlin, Staatsbibl., Mus. Ms. theor. 1560.

[2] Berlin, a. a. O. S. 165. Original in Upsala, Univ.-Bibl.

[3] Berlin, a. a. O. Mus. Ms. theor. 501, S. 175. Original in Upsala, Univ.-Bibl.

Sigismund Neukomm, Kapellmeister am Deutschen Theater, an Silverstolpe in Stockholm[1]

Petersburg, 2. September 1807.

... Ihre Übersetzung von der Oper „Aeneas"[2] machte mir es möglich, die Wahrheit zu bewundern, mit der das Ganze behandelt ist. Auch bin ich ganz Ihrer Meinung über den klassischen Wert dieses großen Meisterwerkes. Die Zeichnung ist äußerst korrekt und edel, das Kolorit lebhaft, ohne bunt zu sein, und das ganze Gemälde (wenn ich mich so ausdrücken darf) umhüllt ein warmer, belebender Duft. Ich bedaure nur sehr, daß ich diese Partitur nicht gehörig studieren konnte ... Alles was ich in Hinsicht auf Aeneas außer diesem „O wie schön, wie groß!" sagen kann, ist, daß ich den feinen Unterschied zwischen der Königin und dem Weibe Dido für eine der hervorragendsten Schönheiten halte. Hier hat der Tonsetzer den Dichter übertroffen, und man erkennt den feinen Psychologen. ... Der Chor ist ein glückliches, kindlich einfältiges Volk ... Die Opfergesänge sind voll herzerhebender Andacht, und die Chöre bei den Volksspielen voll von jener prunklosen Fröhlichkeit, die allein vermag, das Herz zu beglücken. Je weiter wir von jenem goldenen Zeitalter entfernt sind, je größer ist das Verdienst unseres Tonsetzers, der mit dem Zauberstab der Phantasie vergangene Jahrhunderte ins Leben ruft und vor unseren erstaunten Sinnen vorüberführt.

Erinnern Sie sich, bei allem was schön ist und gut, an Ihren nach Mitgenuß dürstenden Freund

S. Neukomm.

---

[1] Berlin, a. a. O. S. 180, Original bzw. Abschrift in Upsala.
[2] „Aeneas in Carthago" von Joseph Martin Kraus.

Cherubiniana

Von

Richard Hohenemser, Frankfurt a. M.

Es sind jetzt rund 20 Jahre verflossen, seit Hermann Kretzschmar seine Stimme für eine intensivere Pflege der Ouvertüren Cherubinis und für die Wiedererweckung einiger seiner bedeutendsten Opern erhoben hat[1]. Aber sein Mahnruf scheint so gut wie wirkungslos verhallt zu sein, denn noch für sehr lange Zeit blieb, was die Stellung Cherubinis in unserem praktischen Musikleben betrifft, alles beim alten, d. h.: die Ouvertüren tauchten immer seltener auf unseren Konzertprogrammen auf, und zudem beschränkte man sich immer mehr auf diejenige zu „Anakreon"; die Opern waren vergessen; die Vorführung eines Streichquartetts gehörte zu den größten Seltenheiten, und die Kirchenmusik, welche allerdings selbst Kretzschmar entschieden unterschätzte[2], war fast nur durch das cmoll-Requiem vertreten. Um so mehr sind vereinzelte Ausnahmeerscheinungen, wie ein Versuch mit dem „Wasserträger" in Braunschweig, die Berliner Aufführung des Requiem für Männerchor durch den Verein Cäcilia-Melodia (1911), eine Wiedergabe der Medeaouvertüre unter Leopold Schmidt, schon während des Krieges, usw. rühmend hervorzuheben, vermögen aber nichts an dem Gesamtbilde zu ändern.

Von seiten der Musikwissenschaft wurde 1913 ein neuer Vorstoß unternommen, indem der Schreiber dieser Zeilen die erste groß angelegte deutsche Cherubinibiographie veröffentlichte[3], für die er, wohl als der erste, den handschriftlichen Nachlaß des Meisters, der sich in erstaunlicher Vollständigkeit schon seit 1878 im Besitz der Kgl. Bibliothek zu Berlin befand, benützt hatte. Ob sein Buch geeignet ist, maßgebende praktische Musiker für Cherubini zu interessieren und sie auf diese Weise indirekt zu veranlassen, durch die Tat für ihn einzutreten, entzieht sich seinem Urteil. Sicher ist jedenfalls, daß es infolge des Krieges auf Jahre hinaus keine Wirkung ausüben konnte.

Aber kaum hatten sich die wirtschaftlichen Verhältnisse in Deutschland etwas gebessert, so erstand ihm ein Bundesgenosse in dem Cherubinibuch von L. Schemann[4]. Es ist mit wärmster Begeisterung für den Künstler und den Menschen Cherubini geschrieben, und sein biographischer Teil dürfte weder an Genauigkeit noch an Lebendigkeit der Darstellung zu überbieten sein. Das Werk wendet sich insofern an weitere Kreise, als es keine Notenbeispiele bringt. Dem Musiker freilich sagen einige Takte Musik mehr, als ihm noch so viele Worte sagen können; doch geschah, wie der Verfasser ausdrücklich angibt, der Verzicht auf Notenbeispiele unter dem Druck äußerer Umstände. Wer an dem Buche die Einordnung der Schöpfungen Cherubinis in den historischen Zusammenhang vermißt, der möge bedenken, daß sich Schemann diese Aufgabe überhaupt nicht gestellt hat. Wie ein Kunstwerk, um wahrhaft ästhetisch oder, was dasselbe ist, wahrhaft künstlerisch zu wirken, als völlig isolierte Erscheinung, ohne Hinblick auf andere Kunstwerke, auf die Person des Künstlers, auf Zeitverhältnisse usw., genossen werden muß, so kann es auch als eine solche isolierte Erscheinung beurteilt und analysiert werden. Wäre das nicht so, so dürfte man über zeitgenössische Kunstwerke nicht schreiben; denn ihre Fortwirkung in der Zukunft kennen wir nicht, und auch ihre geschichtlichen Voraussetzungen sind uns häufig noch nicht genau bekannt. Freilich wird das historische Verständnis dem ästhetischen Verständnis

[1] Vgl. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1906.
[2] Vgl. Führer durch den Konzertsaal, 2. Abtlg., 1. Teil, S. 185.
[3] R. Hohenemser, Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke. Leipzig 1913.
[4] L. Schemann, Cherubini. Stuttgart 1925.

nicht selten förderlich sein. Aber wir müssen endlich lernen, daß der Standpunkt der historischen und der der ästhetischen Betrachtung zwei verschiedene Dinge sind, ja, daß der Ästhetiker ohne Historie, nicht aber der Historiker ohne Ästhetik auskommen kann.

Schemann hat in seiner vornehmen Weise einige Versehen, die mir untergelaufen waren, stillschweigend richtiggestellt. Ich möchte aber doch für diejenigen, die sich etwa mit meinem Buch eingehend beschäftigen sollten, hier eine Reihe von Berichtigungen folgen lassen, die ich zum Teil freundlichen Hinweisen verschiedener Leser zu verdanken habe.

1. Die gesungene Polonaise mit freiem Mittelsatz im ersten Akt von „Lodoiska", die ich in der ältesten gestochenen Partitur vermißte[1], ist in anderen, ebenfalls in der Berliner Bibliothek befindlichen Exemplaren der gleichen Ausgabe enthalten. Woher diese Unstimmigkeit rührt, dürfte sich ohne Einsicht in die autographe Partitur, die in Berlin fehlt, nicht ermitteln lassen.

2. Obgleich es Cherubini ablehnte, seine für Wien geschriebene „Faniska" für Paris zu bearbeiten, da sie ihm für die französische Bühne nicht geeignet erschien[2], wurde doch bei Troupenas in Paris eine Partitur veröffentlicht, und zwar mit italienischem Text, wie ihn Cherubini komponiert hatte, während die Oper von Anfang an in deutscher Sprache gegeben worden war. Ein Exemplar dieser Partitur befindet sich in der Paul Hirschschen Bibliothek in Frankfurt a. M.

3. Von den elf Messen Cherubinis, seine drei Jugendmessen eingerechnet, liegen nicht sechs, wie ich angegeben habe[3], sondern sieben im Druck vor. Die emoll-Messe von 1818 ist nämlich in einer bei Ricordi in acht Heften erschienenen Sammlung geistlicher Werke Cherubinis veröffentlicht[4]. Diese Sammlung war in Berlin nicht vorhanden und wurde mir erst nach Erscheinen meines Buches bekannt. Sie enthält zum großen Teil das Gleiche wie die von Cherubinis Sohn herausgegebene „Musique religieuse", wie diese freilich alles nur im Klavierauszug mit ausgeschriebenen Singstimmen. Von dem neu Hinzugekommenen sind außer der Messe vor allem zwei kleinere Werke, die der in Frankreich als „Motet" bezeichneten Gattung angehören, erwähnenswert: das klangschöne „In paradisum" von 1816 und ein „Sciant gentes" von 1828, wohl das letzte Kirchenstück Cherubinis, das sich durch die gewaltige Darstellung eines Erdbebens auszeichnet. Es war nicht meine Absicht gewesen, sämtliche kleineren kirchlichen Kompositionen anzuführen. Doch das „Ave Maria" für Frauenchor mit Orchester, das zwar die Eigenart Cherubinis nicht stark hervortreten läßt, aber den für den Marienkultus bezeichnenden Ton sehr schön trifft, hätte genannt werden sollen, da es verhältnismäßig bekannt geblieben ist und auch für eine Solostimme bearbeitet wurde.

4. Aus Cherubinis Nachlaß wurden nicht nur seine drei letzten Streichquartette veröffentlicht[5], sondern auch sein einziges Quintett erschien im Druck.

5. Die Vermutung, die „Abenceragen" seien in Deutschland niemals aufgeführt worden[6], trifft nicht zu. Vielmehr gingen sie 1828 in Berlin unter Spontini in Szene. Von ihm rühren zweifellos diejenigen Zusätze in der Berliner Partitur her (die auch die deutsche Übersetzung enthält), welche nicht von Cherubinis Hand geschrieben sind. Charakteristischerweise beziehen sie sich zum Teil auf die Hinzufügung von Schlagzeug. Damals übersandte Friedrich Wilhelm III. Cherubini ein Geldgeschenk, ebenso 1835 nach der Aufführung des „Ali Baba".

6. Im Finale des 3. Aktes von „Medea" ruft die Titelheldin nicht den Todesgott Tisiphon an[7] (einen solchen gibt es nicht), sondern Tisiphone, eine der drei Erynnien.

Vielleicht sind die beiden Biographien die Ursache oder doch die Mitursache, daß in neuester Zeit verschiedene Bühnenleiter und Dirigenten den Versuch gewagt haben, Cherubinische Werke zu neuem Leben zu erwecken. Vor nahezu zwei Jahren gelangte

[1] a. a O., S. 146. [2] a. a. O., S. 318. [3] a. a. O., S. 347.
[4] Opere postume di Cherubini. [5] a. a. O., S. 482.
[6] Vgl. a. a. O., S. 322, Anm., und S. 386. [7] a. a. O., S. 227.

in Erfurt „Medea" (in der Bearbeitung von H. Strobel) zur Aufführung. Darüber, daß dieses Werk, eines der gewaltigsten und eigenartigsten der gesamten Opernliteratur, eine wirkliche Tragödie in Musik, nicht, wie die meisten vor dem 19. Jahrhundert entstandenen Opern, eine Scheintragödie mit glücklichem Ausgang, zum eisernen Bestand des Spielplanes unserer großen Bühnen gehören müßte, ist kein Wort zu verlieren. Freilich stellt es bei seiner unerbittlich festgehaltenen Grundstimmung düsterer Größe und bei dem zu äußerster Schärfe getriebenen musikalisch-dramatischen Ausdruck an Sänger und Hörer so hohe Anforderungen, daß wir sein seltenes Erscheinen selbst in der Zeit, da Cherubini im Zenith seines Ruhmes stand, begreiflich finden. Aber es in völlige Vergessenheit geraten zu lassen, war erst dem letzten halben Jahrhundert vorbehalten. Und doch läßt sich gerade in der Gegenwart, wo die Wagnersche Kunst von den Darstellern den höchsten Aufwand an psychischer und physischer Kraft und von den Hörern energischste Konzentration auf die Seelenvorgänge in den handelnden Personen verlangt, das hohe Maß der erforderlichen Anstrengung nicht mehr als Gegenargument gegen Medea-Aufführungen geltend machen. Auf die große Masse der Theaterbesucher freilich wird ein Werk wie „Medea" niemals wirken. Aber die Kunstanstalten sind ja nicht nur für die große Masse da; sonst müßte auch Gluck völlig von unseren Bühnen verschwinden, und dabei steht Cherubini nicht nur den Jahren nach, sondern auch innerlich unserer Zeit um sehr vieles näher als Gluck. Schon seine erste französische Oper, der 1788 entstandene „Demophon", redet, worauf kürzlich wieder hingewiesen wurde, eine weit modernere Sprache als die Gluckschen Opern [1].

In der letzten Periode ihres Bühnenlebens wurde „Medea" regelmäßig mit den von Franz Lachner an Stelle des gesprochenen Dialoges gesetzten Rezitativen gegeben, die auch in dem bei Peters erschienenen Klavierauszug enthalten sind, Strobel dagegen griff wieder auf das gesprochene Wort zurück. In der Tat dürfte dieses Verfahren den Vorzug verdienen; denn wenn wir uns auch heute eine Oper mit so gewaltigem Stoff kaum anders als durchkomponiert denken können, weil wir die stilisierende und damit idealisierende Wirkung der Musik in keinem Augenblick vermissen, weil wir in keinem Augenblick durch das Heraustreten aus dem musikalischen Element ernüchtert werden wollen, so erscheinen doch die Lachnerschen Rezitative im Verhältnis zu der stets flüssigen Schreibweise Cherubinis entschieden zu plump und zuweilen auch harmonisch zu gepfeffert. Überhaupt ist der Versuch einer fremden Hand, den Dialog einer Oper in Rezitative zu verwandeln, wohl noch niemals geglückt. Man handelt also nicht nur historisch treuer, sondern auch künstlerisch richtiger, wenn man die Dialogopern auch als solche aufführt. Freilich müssen, wenn innerhalb des großen, pathetischen Stiles der Wechsel von Musik und gesprochenem Wort erträglich sein soll, die Sänger vorzügliche Schauspieler und Sprecher sein. Daß aber unter solchen Umständen wahrhaft tiefgehende Wirkungen möglich sind, davon kann man sich bei vollendeten Fidelio-Aufführungen überzeugen. Die Oper ist eben ein Kompromiß zwischen Musik und Poesie. Man muß sich irgendwie abfinden, und es gibt keine allein seligmachende Lösung; denn mit dem Durchkomponieren an sich ist es noch nicht getan, läßt sich doch nicht leugnen, daß fast alle französischen und deutschen durchkomponierten Opern, von Lully bis Wagner und bis heute, und diejenigen anderer Völker, die ihnen nachgebildet sind, zum mindesten streckenweise statt wirklicher Musik nur deklamatorische Halbmusik bieten, die den Hörer nicht beflügelt und mit sich fortreißt, sondern schwer auf ihm lastet. Anders steht es mit der italienischen Oper bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein; denn das Secco erhebt gar nicht den Anspruch, als eigentliche Musik zu gelten, und sinkt doch andrerseits nicht bis zur Sprache herab, wirkt daher weder zu belastend noch zu ernüchternd. Indem es alle die Teile des Textes übernimmt, die der Vertiefung durch die eigentliche Musik widerstreben, gewinnt diese die Freiheit, sich überall da, wo sie auf-

---

[1] ZfM VIII, S. 653.

tritt, im Accompagnato, der Arie, dem Ensemble usw., nach ihren eigenen Bedürfnissen zu entfalten. Aber das Secco ist schlecht in andere Sprachen zu übertragen. Im Deutschen verliert es sein Tempo und seine Geschmeidigkeit, weshalb es nicht unberechtigt ist, es im „Figaro" und im „Don Giovanni" wenigstens teilweise durch das gesprochene Wort zu ersetzen.

Das verdienstvolle Vorgehen der Erfurter Bühne scheint bis jetzt keine Nachahmung gefunden zu haben. Dagegen griff man vor einigen Wochen in Dresden, also an einem unserer größten und maßgebendsten Theater, die Wiedererweckung des Dramatikers Cherubini an einem ganz anderen Ende an, aber, wie leider gesagt werden muß, am falschen Ende, indem man seine 1783 für Venedig geschriebene Buffooper „Lo sposo di tre" als „Don Pistacchio" zur Aufführung brachte, am 27. November 1926. Ein Jugendwerk eines Komponisten hervorzuziehen, das für seine weitere Entwicklung nicht in Betracht kommt, also nicht als Vorbote seiner eigentlichen Taten gelten kann, hat nur dann Sinn, wenn dieser Komponist allgemein bekannt und verehrt ist, so daß man ihm nicht nur künstlerisches, sondern auch persönliches Interesse entgegenbringt. Trifft diese Voraussetzung nicht zu, wie es heute bei Cherubini durchaus der Fall ist, so weiß man, wie sich leicht begreift, mit einem solchen Werke nichts rechtes anzufangen. In der Tat wurde von verschiedenen Seiten mit Grund betont, daß eine Bühne, wie die Dresdener Wichtigeres zu tun habe, und die Freunde Cherubinis müssen bedauern, daß man nicht eine seiner Meisterschöpfungen der Vergessenheit entrissen hat. Da nun aber einmal der „Sposo" geboten wird, sollte man sich möglichst unbefangen und naiv seiner Wirkung hingeben; denn die Buffooper im allgemeinen verlangt ein naives, nicht mit literarischer Kritik beschwertes, dagegen aber mit Sinn für harmlose Lebensfreude begnadetes Publikum, und Cherubinis Musik im besonderen ist von erquickender Frische und Lebendigkeit. Er schloß sich eng an Galuppi an, der, ein geborener Venezianer, einen spezifisch venezianischen Typus der Buffooper geschaffen hatte, indem er offenbar reichlich aus der Volksmusik schöpfte, und dessen Werke sich bei seinen Landsleuten der größten Beliebtheit erfreuten, während er gleichzeitig Weltruf genoß. Man darf sagen, daß Cherubini nicht hinter seinem Vorbild zurückgeblieben ist.

Der Wiedergewinnung gerade des „Sposo" für die Gegenwart stellten sich ganz besondere Schwierigkeiten entgegen. In der in Berlin befindlichen autographen Partitur fehlen fast sämtliche Rezitative in Wort und Musik, übrigens ein Zeichen, wie leicht und handwerksmäßig man es mit diesem Teil der Oper nahm, weiß man doch, daß manche Komponisten die Rezitative von ihren Schülern anfertigen ließen. Das bis heute einzig bekannte Exemplar des Textbuches befindet sich in Washington. Es wurde in photographischer Reproduktion nach Dresden geschickt, ins Deutsche übertragen und dann von Hans Tessmer bearbeitet. Ein Klavierauszug der Oper, wie sie in Dresden gegeben wird, liegt vor. Erst jetzt läßt sich der Gang der Handlung genau verfolgen, und es ergibt sich, daß ich mich bei meinem Versuch, ihn nach der Partitur wenigstens in groben Umrissen zu erkennen, zum Teil vergriffen habe[1]. Lisetta ist nicht die Braut, sondern die Schwester Martinos. Dieser schiebt sie vor, um die Baronin, die mit Pistacchio verlobt ist, für sich zu gewinnen. Seine List gelingt; denn Pistacchio hält wirklich Lisetta für seine echte Braut. Nachdem sie das Spiel ihres Bruders durchschaut hat, weist sie Pistacchio ab und begnügt sich schließlich mit der Freundschaft zu dessen Onkel, Don Simone. Der bereits zweimal getäuschte Pistacchio versucht nun sein Heil bei der Straßensängerin Bettina, aber natürlich ohne Erfolg. Sie heiratet ihren Gefährten, den Taschenspieler Foletto.

Wohl die wichtigste Frage, die sich der Bearbeiter vorzulegen hatte, war die nach der Behandlung des Dialogs. Er entschied sich mit vollem Recht dafür, ihn sprechen zu lassen; denn neue, stilgemäße Rezitative zu schreiben, zumal für eine deutsche Übersetzung, wäre eine höchst zweifelhafte Sache gewesen, und zudem stört das ge-

[1] Vgl. a. a. O., S. 59.

sprochene Wort in der heiteren Oper durchaus nicht, wie wir an den französischen und deutschen komischen Opern immer wieder erfahren. Mir scheint, daß es dem sogenannten musikalischen Konversationston vorzuziehen ist, wie er etwa seit dem „Barbier von Bagdad" angewandt wird; denn auch hier tritt die Musik keineswegs mit der Anspruchslosigkeit des Secco auf und kann sich doch nicht ihrem wahren Wesen nach entwickeln. Heute erleben wir es in der Tat, daß sogar in neuen Opern wieder Versuche mit dem gesprochenen Dialog gemacht werden. Für die heitere Oper liegt ein solcher Versuch in „Die zehn Küsse" von B. Sekles, für die ernste in „Cardillac" von Paul Hindemith vor. Wer hätte noch vor zwanzig Jahren ein solche Abweichung von den Wagnerschen Prinzipien für möglich gehalten! Aber es liegt eben in der Natur der Oper, daß ihre „Kriegsgeschichte", wie W. H. Riehl die Geschichte der Kämpfe und Verträge zwischen Musik und Poesie nennt, nie zu Ende kommen wird, solange Opern geschrieben werden.

Auch des Kirchenkomponisten Cherubini hat man sich in jüngster Zeit erinnert. Am Allerseelentag kam in Freiburg i. Br. neben einigen kleineren Werken das Requiem für Männerchor zur Aufführung und soll vor der geistigen Elite der regen Universitätsstadt eine vollendete Wiedergabe erfahren haben. Das gleiche Werk hörte man am 3. Dezember in Frankfurt a. M., und auch hier verfehlte es seinen Eindruck nicht, obgleich der Vortrag, da sich der betreffende Verein bisher noch niemals solche Aufgaben gestellt hatte (es war der Schulersche Männerchor unter Leitung von G. Märtz), die letzte Beseeltheit vermissen ließ. Es zeigte sich, daß die hohe Lage des Tenors, wie sie in Frankreich üblich war, keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bietet. Daraus folgt, daß unsere Chorvereine auch der ersten der beiden großen Messen Cherubinis, der in F dur, gewachsen wären, obgleich in ihr, da sie für Sopran, Tenor und Baß geschrieben ist, der Tenor bis zu einem gewissen Grade den Alt ersetzen muß. Weiter zeigte es sich wieder einmal, daß das Requiem in d moll dem älteren in c moll ebenbürtig zur Seite steht. Freilich fehlt ihm dessen strenge, man möchte fast sagen starre Grundstimmung des in sich zusammengefaßten Schmerzes einer männlichen Seele, die sich nichts verbirgt, die das Leid nicht von sich abzuschütteln sucht. Dafür aber schlägt es weichere, gleichsam persönlichere Töne an, Töne von einer wunderbaren Verklärtheit, namentlich überall da, wo von dem ewigen Lichte die Rede ist, das den Verstorbenen leuchten möge. Der Unterschied erklärt sich leicht. Das c moll-Requiem war für eine Gedächtnisfeier für Ludwig XVI. geschrieben worden, dessen furchtbares Schicksal Cherubini aus der Nähe und als Anhänger des Königtums mit angesehen hatte; kein Wunder also, wenn in diesem Werk der Gedanke an die Vergänglichkeit alles Irdischen vorwaltet. Das zweite Requiem dagegen schrieb er im höchsten Alter für sich selbst, d. h. mit der ausdrücklichen Bestimmung, daß nach seinem Tode seine Exequien mit demselben begangen werden sollten. Da ist es natürlich, daß auch der Gedanke an die ewige Verklärung zu seinem Rechte kam.

Ein Versuch, an einem einzigen Abend in die beiden Hauptgebiete der Produktion Cherubinis einzuführen, wurde kürzlich in Koblenz unternommen. Dort hat vor etwa zwei Jahren J. Buschmann, Organist an der Jesuitenkirche, einen Chor ins Leben gerufen, der innerhalb des Gottesdienstes vor allem die Meister des 18. und 19. Jahrhunderts pflegt und außerdem historische Konzerte veranstaltet. Nachdem Buschmann schon bei früheren Gelegenheiten Einzelnes von Cherubini gebracht hatte, widmete er ihm ausschließlich das zweite dieswinterliche historische Konzert, am 29. November. Alle Gattungen der kirchlichen Komposition waren vertreten: die Motette durch die beiden oben erwähnten, „In paradisum" und „Ave Maria", die Seelenmessen durch das „Pie Jesu" aus dem c moll-Requiem, die großen Messen durch das „Benedictus" der F dur-Messe für drei Solostimmen, das in seinem milden und zugleich mystischen Charakter von fern an das „Benedictus" der Beethovenschen Missa solemnis erinnert, und durch das jubelnde „Sanctus" der d moll-Messe mit den hinreißenden Hemiolen am Schluß des „Hosanna", die kleineren Messen endlich durch das friedvolle „Agnus dei" der e moll-Messe. Von der polyphonen Kunst

Cherubinis, von der Kraft und dem Schwung, die er in ihr zu entfalten vermag (man betrachte z. B. die Fuge am Schluß des „Gloria“ der Fdur-Messe), bekam der Hörer freilich keine Vorstellung. Aber es ist unmöglich, der Vielseitigkeit eines Meisters wie Cherubini an einem Abend gerecht zu werden. Der Chor, der fast ausschließlich aus Dilettanten besteht, sang mit innerer Anteilnahme und Hingebung. Man fühlte, daß er sich ganz in diese Musik eingelebt hat, daß sie ihm etwas bedeutet. Auch der Eindruck auf das Publikum schien ein tiefer zu sein.

Der zweite Teil des Konzerts brachte Stücke aus fast allen wichtigen Opern. Am reichlichsten war „Demophon“ bedacht, nämlich mit drei Nummern, dem prachtvollen Arioso Demophons im ersten Akt, das zusammen mit demjenigen im dritten Akt beweist, wie es Cherubini von Anfang an verstand, die Baßstimme, die doch in der italienischen Opera seria so gut wie völlig fehlte, charakteristisch zu behandeln, ferner dem ergreifenden Cantabile Dircés, der zur Opferung bestimmten jungen Mutter, im dritten Akt, das freilich, aus dem großen Zusammenhang, in den es eingeordnet ist, herausgenommen, an Wirkung verliert, endlich dem Priesterchor zu Anfang der Schlußszene, der mir von antiker Größe zu sein scheint. Ich fühle mich in meiner Ansicht bestärkt, daß „Demophon“ durch konzertmäßige Aufführungen, die man ja auch Gluckschen Opern zuteil werden ließ, der Gegenwart zu eigen gemacht werden könnte und sollte. Aus dem „Wasserträger“ kam das Terzett zu Gehör, dessen Vereinigung von musikalischem Gehalt mit echt bühnenmäßiger Lebendigkeit es begreiflich erscheinen läßt, daß es Beethoven zum Vorbild nahm; wenigstens schrieb er es während der Arbeit an „Leonore“ zum Teil ab. Aus „Medea“ hatte Buschmann die Chorszene gewählt, in welcher die Vereinigung Jasons und Dircés (sie entspricht der Kreusa der Sage) gefeiert wird. Allerdings mußte auf die drohenden, erst gesprochenen, zuletzt gesungenen Zwischenrufe der den übrigen nicht sichtbaren Medea naturgemäß verzichtet werden. Es ist ein feiner, echt dramatischer Zug, daß der Druck, der infolge der Ankunft und der Drohungen Medeas auf allen lastet, noch aus der Musik des ersten Chores spricht, während er am Schluß der Szene hoffnungsvoller Freudigkeit gewichen ist. Ein besonders glücklicher Griff war es, aus „Anakreon“ das Lied „Junge Mädchen mit sanften Blicken“ vortragen zu lassen, das zu den melodisch-sinnlichsten Gesängen Cherubinis gehört und den Dichter und Menschen Anakreon vorzüglich kennzeichnet. Ist auch die Oper als Ganzes trotz ihrer anmutvollen Musik ihres Textes wegen für uns nicht mehr zu retten, so könnten doch einzelne Nummern, wie das genannte Lied und andere, wieder bekannt und beliebt werden. Ein an sich sehr hübscher Frauenchor (von Buschmann für gemischten Chor bearbeitet) aus den „Abenceragen“ konnte nicht annähernd einen Begriff von dem Glanz und dem südlichen Kolorit dieser im besten Sinne „großen Oper“ geben. Es folgte noch das bis heute bekannt gebliebene liebliche Wiegenlied aus „Blanche de Provence“ (ursprünglich für Frauenstimmen, gleichfalls für gemischten Chor bearbeitet), einer im übrigen verschollenen, im Hofauftrag 1821 geschriebenen Gelegenheitsoper, an der nach der Sitte der Zeit mehrere Komponisten beteiligt waren. Auch die französische komische Oper, der sich Cherubini nur ganz gelegentlich zuwandte, in der er aber den Stil der Gattung mit der gleichen Sicherheit traf, mit der er ihn in der Opera buffa getroffen hatte, war vertreten, nämlich durch die köstliche Arie des aufgeblasenen Wirtes in dem Einakter „Der portugiesische Gasthof“. Den Schluß des Konzertes bildete der ungemein frische Trinkchor der Savoyarden aus „Elisa“, der Cherubini als Meister des Kanons zeigte, aber von der ganz eigenartigen Schönheit und Romantik dieser Oper nichts ahnen ließ.

Eine Ouvertüre vorzuführen, war nicht gut möglich, da kein Orchester zur Verfügung stand. Dafür erklang zu Anfang des Konzerts eine „Phantasie für Orgel oder Klavier“, 1810 entstanden, ein Stück voll von harmonischen und modulatorischen Kühnheiten, wie sie Cherubini, dessen Harmonik schon seine Zeitgenossen bewunderten, in seinen freien Instrumentalschöpfungen reichlich anwandte, während er sie in den Opern und den Kirchenwerken für bedeutsame Momente des Textes oder der Hand-

lung aufsparte. Den zweiten Teil des Konzerts eröffnete ein Allegro, Es dur, aus einer der sechs Klaviersonaten, die bereits 1782 in Florenz erschienen und jetzt in einem italienischen Neudruck vorliegen, eine Nebenarbeit des jungen Opernkomponisten, die, wie sich bei dem damaligen Tiefstand der Klavierkomposition in Italien denken läßt, nicht viel zu bedeuten hat, aber immerhin gefällige und klaviermäßige Musik bietet.

Die Tat Buschmanns ist um so höher zu bewerten, als er seine Aufgabe damit nicht für erfüllt hält, sondern den Werken Cherubinis in Kirche und Konzertsaal, soweit es die Verhältnisse einer kleineren Stadt erlauben, systematische Pflege angedeihen lassen will. Wenn man ein solches Vorgehen nicht dringend genug zur Nachahmung empfehlen kann, so darf man doch auch die großen Schwierigkeiten nicht verhehlen, die dabei zu überwinden sind. Partituren und Klavierauszüge der meisten Werke Cherubinis sind im Handel völlig vergriffen. Man muß sich also das Material aus öffentlichen und privaten Bibliotheken mühsam beschaffen und für das Ausschreiben der Stimmen sorgen. Es ist klar, daß Cherubini erst dann eine umfassende Bedeutung für unser Musikleben gewinnen kann, wenn seine wichtigsten Werke in Neudrucken zugänglich sind. Um dies zu ermöglichen, um eine genügende Zahl von Musikern und Musikfreunden von seiner künstlerischen Größe zu überzeugen, so daß man vielleicht einmal an die Gründung einer Cherubini-Gesellschaft, am besten auf internationaler Grundlage, denken könnte, dazu ist Pionierarbeit von den verschiedensten Seiten her erforderlich, wie sie in jüngster Zeit geleistet und in Vorstehendem kurz geschildert wurde. Es sollte, wie ich schon in meinem Buche gesagt habe, so weit kommen, daß „Demophon", die beiden großen Messen und die beiden Seelenmessen zum Repertoir unserer Chorvereine gehörten, daß sich die katholische Kirche ihres größten Meisters der neueren Zeit wieder nachdrücklich erinnerte, daß die Reihe hochbedeutender Ouvertüren wieder gespielt würde, daß sich unsere besten Quartettvereinigungen mindestens des Es dur- und des d moll-Quartetts annähmen, und endlich, daß „Elisa", „Medea", „Der Wasserträger" und „Die Abenceragen" auf dem Spielplan unserer Bühnen ständen. Diese letzte Forderung ist naturgemäß am schwersten zu erfüllen, da kein Kunstinstitut vom Publikum und von den vorherrschenden Zeitströmungen abhängiger ist als das Theater. Aber es wäre schon viel erreicht, wenn die Opern Cherubinis in der Weise gepflegt würden, wie jetzt die Opern Händels in Göttingen, also als Festvorstellungen vor einem verhältnismäßig kleinen Hörerkreis. Doch muß man erwägen, daß die Händeloper nur für diejenigen da ist, welche sich einerseits durch die Schönheit und Größe der Musik über etwaige Bedenken gegen die Kunstgattung als solche hinausheben lassen und andrerseits fähig sind, sich in den Geist einer vergangenen Zeit zu versetzen, daß dagegen die Opern Cherubinis so gut wie diejenigen Mozarts oder vielmehr in noch höherem Grade als sie dem Geiste unserer Zeit, d. h. unserer musik- und theatergeschichtlichen Epoche, angehören und daher auf weite Schichten auch des eigentlichen Theaterpublikums rechnen könnten. Ob die Ansätze der letzten Jahre und Monate den Anfang einer wirklichen Bewegung zugunsten Cherubinis bedeuten oder vereinzelt bleiben werden, läßt sich heute noch nicht sagen; man kann nur hoffen und weiterarbeiten.

Nachschrift. Nach Drucklegung des vorstehenden Artikels hat J. Buschmann nun auch eine vollständige Messe Cherubinis zur Aufführung gebracht und zwar, wie es sein soll, nicht im Konzertsaal, sondern in der Kirche während des Hochamts. Es war eine der fünf kleineren Messen, die 1819 entstandene „Messe solennelle" in G dur, ursprünglich für die Feier der Krönung Ludwigs XVIII. bestimmt, aber nicht zu diesem Zweck verwendet. Es zeigte sich, daß sie nicht nur, was selbstverständlich ist, nach seiten ihres rein musikalischen Gehalts, sondern auch nach seiten der Verständlichkeit und charakteristischen Vertonung der Textworte gerade innerhalb des Gottesdienstes von zwingender Wirkung ist, freilich nur dann, wenn der Vortrag aus innigem Sich-einleben in die Komposition hervorwächst, wie es in Koblenz der Fall war, und wie es die Eigenart Cherubinis in besonderem Maße erfordert.

Der musikhistorische Kongreß in Wien

(26.—31. März 1927)

Von

Alfred Einstein, München

Es war nichts weniger als ein äußerliches Zusammentreffen, wenn Wien mit dem feierlichen Gedenken an Beethovens hundertsten Todestag einen musikhistorischen Kongreß vereinigte. Beethoven stand durch einen Festakt, durch eine Sektion von Vorträgen über seine Persönlichkeit und sein Werk im Mittelpunkt auch dieses Kongresses; die Verbundenheit, die Einheit der beiden „Veranstaltungen" war sichtbar repräsentiert durch den Forscher, der am Vormittag des 26. März jene denkwürdige Huldigung, man darf sagen: der ganzen zivilisierten Welt vor Beethoven leitete, und der zugleich die Seele und der geistige Gastgeber des Kongresses war, durch Guido Adler. Feier und Kongreß — sie waren Abschluß und Krönung eines musikwissenschaftlichen Lebenswerkes, so voll, reich, fruchtbar, umfassend, daß die wissenschaftlichen Diadochen (man gestatte diesen Ausdruck) dies Reich nicht mehr beherrschen, nur mehr teilen können. Dem echten Gelehrten, dem großen Organisator, dem väterlichen Lehrer, der, einer der Begründer der heutigen Musikwissenschaft, noch heute einer ihrer lebendigsten Vertreter ist, Dank zu sagen, ist hier die Gelegenheit aller Gelegenheiten: der Anlaß ist um so dringender, als Adler ebenso wie seine die einzelnen Sektionen leitenden Wiener Helfer als Vortragende sich zum Teil im Hintergrund hielten und den Gästen das Wort ließen. Was für außerordentliche Vorarbeit sie alle samt dem ganzen musikalischen Seminar der Universität geleistet hatten, kann nur der Eingeweihte ermessen.

* * *

Die Führer der Gäste aus Deutschland, Frankreich und England — der Vertreter Italiens, Gaetano Cesari aus Mailand, hatte leider fernbleiben müssen — hatten denn auch das Wort bei dem Festakt in der großen Aula der Universität, der den Kongreß eröffnete. Als erster Redner kennzeichnete Hermann Abert (Berlin) die Beethoven-Feier als eine Ehrung aus freiem inneren Drang; vor dem Kriege habe es geheißen: Beethoven, der Kämpfer; heute: Beethoven, der Mahner zur Verbrüderung; ein neues Blatt sei aufgeschlagen in der Geschichte der Beethovenschen Kunst. Das innere Verhältnis zu Beethoven sei ein Gradmesser auch für den sittlichen Bildungsstand einer Generation: denn Beethovens Werk sei Bekenntnis mehr als das Werk der älteren Meister, Händel vielleicht ausgenommen — moderner Subjektivismus durchgreife sein ganzes Werk. Sein Bekenntnis zu Rousseau sei „bereits ein scharf formuliertes erzieherisches Programm, und zwar war es die individualistische Seite seiner Lehre, die er mit Nachdruck betonte und weiterbildete": doch nicht Rückkehr zur Natur war das, sondern Fortschritt zur Kultur, zur natürlichen Gestaltung individuellen Lebens. Beethoven sei auf keine Formel festzulegen, weder auf die des Demokraten noch die des Aristokraten: sicherlich aber war er kein musikalischer Stürmer und Dränger, es gebe bei ihm keine „Räuber", keine Werther-Stimmung, kein Revolutionieren um des Revolutionierens willen. Freiheit sei wohl der Kerngedanke seiner Kunst; aber nicht Freiheit von, sondern Freiheit zu etwas: zur Erfüllung eines sittlichen Gebots. „Auf diese Weise aber ist dieser größte Individualist unter den Musikern schließlich zum Überwinder des Individualismus selbst geworden".

Romain Rolland (Villeneuve) suchte in einem „Dankgesang an Beethoven" die Phasen aufzuweisen, in denen die Wirkung Beethovens auf den Einzelnen vor sich gehe; die Konsequenz, Einheit, Stärke seiner musikalisch-geistigen Vision, die den

hingegebenen Geist hypnotisch ergreife „wie ein abendländisches Yoga"; die gesunde, aktivierende Kraft, der „Sturm" Beethovens, „der Atem der Felder und Wälder, Atem des Mannes im Kampf" sei; „wir finden bei Beethoven unsere eigenen Niederlagen, unsere Leiden wieder, aber er hat sie geadelt, vertieft, geläutert", er bringt den Frieden im Leid, er opfert sich seiner Kunst, und dies Opfer, diesen Sieg seiner Seele bietet er den andern in seiner Musik dar, die im Laufe seines Schaffens immer „unmittelbarer", unrhetorischer, „simpler" wird. „Diese absolute Einfachheit und Wahrheit, sie bedeutet nicht allein höchste Eroberung im Bereich der Kunst, sie ist überdies männlichste Sittlichkeit. Wer sie im Zeichen des musikalischen Evangeliums Beethovens in sich aufnahm, kann die Lüge in Kunst und Leben nicht mehr ertragen. Beethoven ist der Meister der Geradheit und Ehrlichkeit". — Das klingt alles ein wenig „melodramatisch", aber es verlor diesen Charakter in dem schlichten und intensiven Vortrag Rollands. Den Bereich des Panegyrischen und Hymnischen verließ dann Edward J. Dent (Cambridge) gänzlich, indem er ein Charakterbild des größten Nationalmusikers Englands, Henry Purcell, entwarf und dabei besonders auf die Idealgestalt seiner „Volksoper" „Dido und Aeneas" exemplifizierte, nicht ohne einige Lobsprüche auf Münster in Westfalen und einige Sarkasmen für Wien, das tags zuvor besagte Oper sehr gut aber auch sehr unenglisch aufgeführt hatte[1].

Die eigentlichen „Arbeits"-Vorträge der Tagung liefen in drei Reihen nebeneinander, so daß es dem Referenten aus den bekannten physischen Gründen nur möglich ist, über einen Teil von ihnen zu berichten; und er bittet die Autoren der bloß registrierten oder auch nicht registrierten, darin keine Zurücksetzung zu erblicken. Zudem ist ja das Erscheinen eines umfassenden Kongreßberichts gesichert. Die am reichsten bestellte dieser Reihen war natürlich die Sektion Beethoven, und man darf sagen, daß in den gegen vierzig Vorträgen sehr Wesentliches zu dem an sich unerschöpflichen Thema beigebracht wurde. Es seien erwähnt: die biographischen oder quellenkundlichen Beiträge von Ludwig Schiedermair (Bonn) über „Beethovens Rheinische Jugend", von Julius Tiersot (Paris) über die Beethoven-Autographen der Pariser Conservatoire-Bibliothek, von M. Iwanow-Boretzky (Moskau) über ein Moskauer Skizzenbuch von Beethoven. Erwin Kroll (Königsberg) deckte die äußeren wie die inneren Beziehungen zwischen Beethoven und E. T. A. Hoffmann auf und wies nach, daß Hoffmann in entscheidenden Wesenszügen die Gestalt Beethovens für das 19. Jahrhundert festgelegt hat; in bestimmtem Zusammenhange mit diesem Vortrag stand der Hermann Springers (Berlin) über „Beethoven und die Musikkritik". Die Vertreter der großen und kleineren Musiknationen suchten das Verhältnis Beethovens zu ihrem Lande zu klären: J.-G. Prod'homme (Paris) für Frankreich („Beethovens Werk in Frankreich seit etwa 1800"), José Vianna da Motta (Lissabon) für Portugal, Ernest Closson (Brüssel), indem er die vlämischen Eigentümlichkeiten Beethovens abzugrenzen versuchte; Lucjan Kamienski (Posen) erbrachte „Neue Beiträge zur Entwicklung der Polonaise bei Beethoven", Božidar Širola (Zagreb) sprach über „Haydn und Beethoven gegenüber der kroatischen Volksmusik", Henrik Opienski (Morges) über „Chopins Sonaten und ihr Verhältnis zu Beethovens Stil". Alles Biographische, soweit es sich auf Wien beziehen konnte, erhielt seine Illustration durch eine überwältigend reiche Ausstellung, von der Stadt Wien im Historischen Museum des Neuen Rathauses veranstaltet; in dieser Ausstellung ward Beethovens Wiener Umwelt, Beethoven in dieser Umwelt beinah zum Greifen lebendig, aber man fand auch Handschriften und Erstdrucke, die man so leicht kaum mehr beisammen findet — es sei etwa das Autograph der Klaviersonate op. 109 erwähnt, aus Wiener Privatbesitz. Alfred Orel hat wohl das größte Verdienst an diesem Unternehmen; ein reich kommentierter Führer liegt gedruckt vor[2].

---

[1] Was vollends die Aufführung von Pergolesis „„Serva Padrona" mit gesprochenem Dialog u. a. betrifft, so war sie unmöglich für „Historiker" bestimmt und sei daher übergangen.

[2] „Beethoven und die Wiener Kultur seiner Zeit". Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung der Stadt Wien. kl. 8°, XII, 248 S. Selbstverlag der Gemeinde Wien.

Ein paar der genannten Vorträge haben schon zu dem Kern des Beethoven-Problems geleitet: zu der Untersuchung seines Persönlichkeitsstils und von dessen Elementen, denen der wohl wichtigste Teil dieser Vortragsreihe gewidmet war. Ein schöner und lebendiger Vortrag von Arthur Willner (Wien) galt „der inneren Einheit der klassischen Sinfonie“, und natürlich insbesondere der Beethovens, den Mitteln dieser Einheit; Wilhelm Heinitz (Hamburg) nahm („Gipfelung und dynamische Schichtung in Beethovenschen Sonaten“) dynamische Untersuchungen am Beethovenschen Werk vor, nicht nach formalistisch strengen Maßen, sondern aus subjektiver Auffassung; in 72 Fällen ergaben sich sechs oder sieben Typen dynamischer Kombinationen, ergab sich die Bestätigung der Beobachtung, daß jedes Beethovensche Thema seine individuelle dynamische Formung besitzt. Franz Marschner (Wien) sprach über „Zählzeit, Tempo und Ausdruck bei Beethoven“ und bejahte dabei die Authentizität der Beethovenschen Metronombezeichnungen; Felix Rosenthal (Wien) über „Auftakt und Abtakt in der Thematik Beethovens“, wobei er von neuem gegen die Alleingültigkeit der Riemannschen Schwerpunktstheorie in der musikalischen Metrik zu Felde zog. Eugen Tetzel (Berlin), dessen Vortrag über „Das Taktproblem und sein Einfluß auf den musikalischen Vortrag“ in diesen Zusammenhang gehört, gelangte u. a. zu dem neuen und ausgezeichneten Begriff des „rhythmischen Trugschlusses“, d. h. des bei Beethoven nicht seltenen Falls, daß statt der erwarteten Kadenzierung ein Auftaktswert eintritt. In gewissem Gegensatz zu diesen drei Vorträgen, die an der geläufigen Akzent-Rhythmustheorie festhalten, trat Rudolf Steglich (Hannover) für eine Theorie ein, die auch die Bewegungskraft miteinbezieht, und die daher stilistisch wohl weniger eingeschränkt ist als jene. Der Gegensatz der Themen in den Sonatensätzen Beethovens ist meist auch ein Gegensatz der Taktart inbezug auf ihren Bewegungscharakter; mit Eintritt eines neuen Themas ändert sich meist auch das Verhältnis, in dem die Grundkräfte des Rhythmus, die — eigentlich bewegende — Triebkraft und die — gliedernde — Schwerkraft zueinander stehen. Hermann Stephani (Marburg) wies in einem lebendigen Vortrag („Enharmonie bei und vor Beethoven“) auf die Besonderheiten akkordischer Spannungen hin, die sich an wirklichen oder seelischen „dramatischen“ Höhepunkten bei Beethoven finden; Paul Mies (Köln) stellte einige Aufgaben auf, die nach dem jetzigen Stand der Forschung beim Problem „Beethoven“ heute dem Zusammenwirken Gleichgesinnter oblägen: das Problem des Großrhythmus, die Untersuchung des Verhältnisses der Reprise zum sogenannten ersten Teil der Sonatensätze, die keine Wiederholung des ersten Teils aufweisen; Feststellung, inwiefern der Bau der Durchführung abhängig ist von den Hauptthemen, ihrer Länge, dem Aufbau, dem Verhältnis inbezug auf Ausdruck und Motivik, usw. Wilibald Gurlitt (Freiburg i. Br.) stellte Schumann mit neuaufgefundenen Skizzen dem Beethoven der Skizzenbücher gegenüber; Egon Wellesz (Wien) charakterisierte in einer großzügigen Darstellung den „Fidelio“ als einen Wendepunkt, einen Januskopf der Operngeschichte. Robert Haas (Wien) wies darauf hin, daß der Kanon im Fidelio in seiner Technik in einer Entwicklungsreihe stehe, die gerade in Wien besondere Pflege gefunden hat; das unmittelbare Vorbild war ein Kanon-Terzett in Paërs „Camilla“. Die positive katholische Religiosität Beethovens suchte Karl Weinmann (Regensburg) auf Grund äußerer und innerer Indizien zu beweisen — eine Frage, die für jeden wirklichen Hörer der Missa solemnis in diesem Sinne gelöst ist; über die liturgischen Qualitäten von Beethovens Kirchenwerken sprach Alfred Schnerich (Wien) („Das konfessionelle Moment bei Beethoven“); einen Vortrag von Johannes Wolf (Berlin) über „Beethovens Kirchenmusik vom evangelischen Standpunkt aus“ kann ich ebenso nur erwähnen, wie die Ausführungen von Theodor Kroyer (Leipzig) über „Beethovens sinfonischen Stil“; Karl Hasses (Tübingen) über „Art und Wesen der Tonsprache Beethovens“, Hans Mersmanns (Berlin) über „Die Entwicklung des zyklischen Formprinzips bei Beethoven“, J. Müller-Blattaus (Königsberg) über „Beethoven und die Variationsform“ u. a.

In der Sektion **Musikgeschichte**, so reich sie war, ergab sich die geschlossenste und einheitlichste Folge wieder, wie vor ein paar Jahren auf dem Basler Kongreß, auf dem Gebiet des **Mittelalters**. Eine weitausgreifende und zugleich gedrängte Überschau „Über frühes und spätes Mittelalter“ gab Jacques **Handschin** (Zürich—Basel): unsere Vorstellung vom Mittelalter gründe sich hauptsächlich auf unsere Anschauung des **späten** Mittelalters, sei bestimmt einerseits durch die Gotik, andrerseits durch Thomas von Aquino; diese Vorstellung habe allerdings eine Wandlung durchgemacht, da man erst später die tiefe Zwiespältigkeit jener erst als Ideal der Einheitlichkeit angesehenen Zeit erkannt habe. Die Kultur des frühen Mittelalters erweise im Gegensatz zur späteren abendländischen zwei Zusammenhänge als noch real: den mit dem griechischen Orient, und den noch tiefer und versteckter liegenden mit der Antike; die klösterliche Kultur Irlands ist in diesem Sinn das Produkt einer vollkommenen Verschmelzung, eine Vorwegnahme der karolingischen Renaissance. Auch in der Musik spielt Irland durch seine rhythmische lateinische Dichtung, mit der die Musik aufs engste verknüpft ist, eine bedeutende Rolle; hier ist das Gegenstück der rhythmischen Kontakiendichtung der Griechen, hier scheint die maßgebend gewordene Spezialform der rhythmischen Dichtung, die Sequenz, vorgebildet worden zu sein, und „die Sequenz ist eben etwa in derselben Weise das musikalische Wahrzeichen der Karolingerzeit, wie die Motette dasjenige der Hochgotik“. Von da geht es zur Musica Enchiriadis, die zum erstenmal die Mehrstimmigkeit in den Vordergrund stellt, zur mehrstimmigen Kunst von S. Martial in Limoges, die noch immer den Charakter des in sich Ruhenden aufweise: erst mit Notre Dame offenbart sich eigentliche Strebekraft und damit auch auseinanderstrebende Kräfte — hier liege nicht nur der Höhepunkt, sondern auch der Bruchpunkt der mittelalterlichen Entwicklung. Zu der nun folgenden Epoche der im Zeichen „überspitzter Konstruktivität“ stehenden Motette trete in den Gegensatz einer Position, einer neuen Bindung die Kirchenkunst des 15. Jahrhunderts. Späteres und früheres Mittelalter stünden einander gegenüber „etwa wie Auseinanderschichtung und Ganzheit“, so wenigstens erscheine uns der Sachverhalt heute — womit aber nicht gesagt sei, daß uns nicht auch das frühe Mittelalter einmal sehr differenziert erscheinen werde, wenn wir ihm einmal so nahe gekommen sein werden wie heute dem Zeitalter der Gotik. — Kathi **Meyer** (Frankfurt a. M.) ging in einem Vortrag über „die Melodiebildung der Gesänge in den geistlichen Spielen des frühen Mittelalters“ besonders auf das wechselnde Mischungsverhältnis von kirchlich und weltlich ein, das sich in den verschiedenen Gattungen der halbliturgischen geistlichen Spiele zeige, besonders wichtig für die Entwicklung seien die alttestamentlichen Spiele, und so verwende beispielshalber der Komponist des Danielspiels von Beauvais die bunteste Folge einstimmigen Gesangs vom gregorianischen Rezitativ bis zu den festen und kunstvollen Formen der Profanmusik. Highini **Anglès** (Barcelona) gab einen vorläufigen Auszug aus einem Buche „La Musica a Catalunya des de'l segle X al XVI“; für die mehrstimmige spanische Musik des Mittelalters waren bisher nur zwei Quellen bekannt, der Codex Calixtinus von Compostela mit 22 Organa (Stücken im St. Martial-Stil) und Cod. Madrid Nat.-Bib. Hh 167 mit Conducten und Motetten; an theoretischen Werken nur der Traktat des Egidius Zamorensis. Anglès wies nun eine ganze Reihe neuer Quellen sowohl von theoretischen Traktaten wie praktischer Musik nach; unter jenen die wichtigste eine Sammlung von 30 Traktaten in der Colombina zu Sevilla, darunter einige unbekannte, z. B. zwei von Joannes Pipudi, Canonicus Sancti Desiderii Avinionensis, unter diesen die reichste ein Ms. aus dem 14. Jahrhundert in Burgos, Las Huelgas, von 169 S., mit Organa, Motetten usw. — die einzige bekannte Sammlung dieser Art, die in Castilien geschrieben wurde, mit ein paar neuen Komponistennamen, wie Palena und Joan Rodriguez. Einen ähnlichen Überblick bot für Polen Maria **Szczepanska** (Lemberg): „Die Quellen der polnischen mehrstimmigen Musik aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts“ — ein Vortrag, den Melanie **Grafczynska** (Krakau) durch einen weiteren über „die Polyphonie am Hofe der Jagellonen“ ergänzte. Otto

Johannes Gombosi (Budapest) wies darauf hin, daß Liederhandschriften deutscher Provenienz aus den 60er und 70er Jahren des 15. Jahrhunderts eine lange Reihe von Werken gleichzeitiger oder älterer französisch-burgundischer Meister enthalten, meist mit korrumpierten Titeln, ohne Text, Autornamen usw. überliefert. Gombosi hat nun das Berliner Liederbuch (40098) daraufhin genauer untersucht, und zwar zunächst die textlosen Stücke, dann aber auch die deutschen Lieder; wie unter jenen nun sich Ockeghems „Ma bouche rit" findet (was schon J. Wolf festgestellt hat), so lassen die zu den zwei verschiedenen Discantus-Stimmen von „Grosz ssenen ich ym hertzen trag" gehörigen Tenor- und Contratenorstimmen die bekannten zwei Weisen „Jay pris amours" erklingen (diese Bearbeitung ist nicht verwandt mit dem vollständig textierten Satz im Münchner Liederbuch). Der dreistimmige Satz „Trag frischen mut" ist identisch mit Dufays „Dieu gard la belle!" Durch solche Berührungen sei die plötzliche Höhe der mehrstimmigen deutschen Liedkunst vielleicht erklärbar. Mit einer wichtigen Spezialfrage, der „Textlegung in der Chansonmusik des späteren 15. Jahrhunderts" befaßte sich Knud Jeppesen (Kopenhagen). Die so überaus verschiedenartige Überlieferung der Quellen gibt gar keinen Anhaltspunkt für die Textlegung: sicher ist nur, daß textierte Stimmen zweifellos vokal gemeint sind, indes textlose Stimmen deswegen noch lange nicht Instrumentalstimmen zu sein brauchen; für die eigentliche Textunterlegung im einzelnen geben die älteren, vor 1470 entstandenen Chansonhandschriften genauere Anhaltspunkte als die späteren, im übrigen aber gibt es dafür nur ganz allgemeine Regeln. Jeppesens Vorschlag, Silben, bei denen die Textlegung des Herausgebers mit der Quelle übereinstimmt, zu unterstreichen, sollte allgemeine Annahme finden.

Eine lebendige Illustration und mehr als eine Illustration zu dieser Vortragsgruppe war die Aufführung mittelalterlicher Musik, geistlicher und weltlicher, die unter der Leitung von Rudolf v. Ficker (Innsbruck) in der Burgkapelle unter Mitwirkung von Mitgliedern des Staatsopernchors, Schülern der Hochschule für Musik, und vor allem der Sängerknaben der Burgkapelle, und mit einem Solisten wie Georg Maikl stattfand. Das Erregende dieser Vorführung läßt sich vielleicht dadurch in ein Wort fassen, daß man sagt: gerade die divinatorische Kühnheit, der künstlerische Sinn der Interpretation hat das „philologisch Richtige" getroffen. Des Perotinus Organum triplum „Alleluia" gab dem Cantus firmus Posaunen und Trompeten, mit den Knabenstimmen gingen Oboen und Fagotte — es war vielleicht der stärkste Eindruck dieser unerhörten Darbietung, man war umfangen von mächtigem, zauberhaftem, dunklem Mittelalter, kein Raumerlebnis reicht an dies Erlebnis im Bereich des Akustischen heran. Ein anonymes Organum „Descendit" verwendete zur gleichen Besetzung noch eine Celesta; ein vierstimmiger Motetus des Guillaume de Machaut (Plange regni — Tu qui gregem — Apprehende) war folgendermaßen besetzt: der Motetus durch Knabenstimmen, die rhythmischen Akzente betont durch Glockenspiel und Celesta; das Triplum verstärkt durch Horn und Fagott, der Tenor durch sechs Tenöre im *pp*. Andere Stücke wieder erhielten ihren Zauber durch rein vokale Widergabe, wie eine anonyme dreistimmige Motette „Ad solitum vomitum" aus dem frühen 13. Jahrhundert, oder die süße zweistimmige Ballata „Io son un pellegrin che vo cercando" des Johannes de Florentia[1]; Machauts „De toutes floures" war einem Solotenor mit Begleitung von englisch Horn, Viola und Gambe anvertraut: zu einem Stück unglaublicher Farbigkeit, durch den Gegensatz der Trompeten-Posaunen-Einleitung im Doppelkanon und des schlichten Chorsatzes ward die Marienmotette des Johannes Franchois de Gemblaco. Natürlich hat Ficker den Stücken keinen Ton hinzugesetzt, und er hat sie nicht nur künstlerisch lebendig gemacht, sondern durch kurz und scharf charakterisierende Leitworte im Programm auch dem Laien

[1] Daß das eine Ballata und kein Madrigal ist, hat J. Handschin erst ganz kürzlich festgestellt. Danach ist der Sachverhalt auch in der 3. Aufl. meines „Beispielbändchens zur älteren Musikgeschichte" richtigzustellen, wo das Stückchen im Neudruck vorliegt.

vielleicht näher gebracht; ein rühmendes Wort verdient auch die nicht leichte Übersetzung der Texte durch J. Jüthner und die Textgestaltung durch J. Leitgeb (Innsbruck).

Der Rest der historischen Vorträge sei in bunterer Folge erwähnt. Francesco Pujol (Barcelona) breitete (bereits in gedruckter Form) den Schatz katalonischen Volksgesangs aus; Karl Klier (Wien) führte in natura „Volkstümliche Querpfeifen und die Maultrommel in den österreichischen Alpen" vor. Paul Bergmans (Gent) sprach über die Glockenspiele und die Glockenspielmusik seiner belgischen Heimat. Maurice Cauchie, am Erscheinen verhindert, übermittelte durch Julien Tiersot eine Studie über dreistimmige Chansons von Pierre Cléreau auf Texte von Ronsart (1566), deren unvollständige Exemplare zu komplettieren ihm gelungen ist, und die einen frühen Typ des sogen. Air de Cour darstellen. Hans Joachim Moser (Heidelberg) hat in St. Gallen (Ms. 530) einen Salve Regina-Zyklus von Paul Hofhaimer entdeckt, wohl das einzige originale Orgelstück, das wir von diesem Meister kennen, von akkordischer Faktur, und ein ausgesprochenes Harmonieempfinden bezeugend. Rudolf Schwartz (Leipzig) lieferte auf Grund einer Rede von Buonarroti d. J. einen Beitrag zur Musikästhetik der späten (florentinischen) Renaissance; Karl Prusik (Wien) brach eine Lanze für das englische Madrigal, das dank dem dichterischen Wert der Texte und seinem musikalischen Vollgehalt höher stehe als das italienische Vorbild, zum mindesten eine höhere Wertung beanspruche als bisher; Arnold Schering (Halle) sprach über die Kunstpraxis der Diminution, Otto Ursprung (München) zog in einem Vortrag über den „Kunst- und handelspolitischen Gang der Musikdrucke von 1462—1600" aus statistischen Zusammenstellungen wertvolle Schlüsse auf die in Deutschland, dem Land bodenständigen, regionalen Musiklebens, und in Frankreich und Italien völlig verschiedene Struktur des Notendrucks, die Zeugnis ist für ebenso verschiedene musikalische Bedürfnisse. Wilhelm Merian (Basel) verglich die Tabulaturfassungen von Tänzen des 16. Jahrhunderts mit der Fassung für mehrere Instrumente; Karl Geiringer (Wien) zeigte ein Bild von Gaudenzio Ferrari, ein Fresco im Dom von Saromo, das wohl das reichste Instrumenten-Inventarium der Renaissance und für die Geschichte der Musikinstrumente in einer noch wenig erforschten Übergangszeit, um 1535, von höchstem Interesse ist. Einen bedeutenden Beitrag zur Erkenntnis von Bachs Kunst der Fuge brachte, vielfach im Gegensatz zu Wolfgang Graeser stehend, Heinrich Rietsch (Prag). Hans Költzsch (Halle) sprach über das Gestaltungsproblem in der Instrumentalmusik Franz Schuberts; Herbert Biehle (Berlin) über Schuberts Lieder als Gesangsproblem.

Eine Sektion Methodologie und Ästhetik, in deren Bereich unser Bericht schon hineingegriffen hat, vereinigte heterogensten Inhalt: Paul Moos (Ulm) gab ein Bild der musikästhetischen Anschauungen Hermann Siebecks, die aus dem Empirischen wieder zum Metaphysischen drängen; Erwin Felber (Wien) zeigte in einem schönen und aufschlußreichen Vortrag über „die orientalischen Notationen und unsere Notenschriftreform", wie im Orient und Okzident die Entwicklung der Notenschrift parallel laufe — hier wie dort ein kombiniertes System von bildhaften und konventionellen Zeichen, nur daß im Orient die Notenschrift Besitz Weniger bleibt und keine so komplizierte Entwicklung erfahren hat wie im Abendland; dennoch biete der Orient manche wertvolle Anhaltspunkte für Reformmöglichkeiten, Vereinfachungen unserer Notenschrift. Robert Lachmann (Kiel) (Über Heterophonie") wies namentlich darauf hin, daß die außereuropäische Mehrstimmigkeit mit dem Gebrauch bestimmter Instrumente verbunden ist.

Die Vorträge in der Sektion Kirchenmusik kann ich nur berühren; es sprachen Peter Wagner (Freiburg i. d. Schweiz) über altspanischen und mozarabischen Kirchengesang, Ergebnis einer spanischen Reise; Hermann Müller (Paderborn) über Beethovens Missa und das Motu proprio Pius X., sowie im Anschluß daran Otto Ursprung über das Wesen des Kirchenstils; Franz Kosch (Wien) über die Frage, ob Solesmes vor der historischen Forschung bestehen könne, Toivo Haapanen (Helsinki)

über die Mischung romantischer und germanischer Elemente im gregorianischen Gesang des Nordens usw. usw.

Eine eigene Sektion war der Musikbibliographie gewidmet, eine ganze Reihe von Fachvertretern Deutschlands — Springer, Altmann, Hitzig, Noack, Zobeley — und Österreichs — Robert Haas („Die Erhaltung der musikalischen Meisterhandschriften"), Constantin Schneider („Musikbibliographie in Österreich") gaben praktische Winke und Anregungen. Im Zusammenhang damit hielt die in Leipzig 1925 gegründete Gesellschaft für wissenschaftliche Musikbibliographie eine Sitzung unter Leitung von Hermann Springer und Werner Wolffheim ab, in der man zur Einigung über die Richtlinien für die Organisation der Arbeit gelangte, aber im Widerstreit offener und geheimer prinzipieller Anschauungen noch nicht zum Beginn wirklicher Aktivität. Über den Fortgang ihrer Arbeit wird in diesen Blättern regelmäßig berichtet werden. Daneben fand noch eine Beratung der Kommission zur Herausgabe des „Corpus Scriptorum de Musica" statt, ergriff die Deutsche Musikgesellschaft die Gelegenheit zu Sitzungen und Mitgliederversammlung.

Der Wert und Sinn des Kongresses beruht jedoch nicht so sehr auf seiner Leistung, sondern in seiner Symbolik. Verdi hat einmal, als er seine Wiederwahl ins Parlament ablehnte, geschrieben, in der Kammer „werde immer sehr viel geredet und Zeit verloren". Das gilt, cum grano salis, auch für Kongresse, zum mindesten für Kongresse, auf denen nicht bloß die Berufensten über die zentralen Probleme unserer musikwissenschaftlichen Gegenwart, über das, was uns wirklich berührt, zu Wort kommen. Es sprachen zu viele, und die etwas zu sagen hatten, sprachen zu kurz; eine fruchtbare Diskussion, ja eigentlich jede Diskussion, war so gut wie unmöglich. Aber diese Vielheit war doch auch wieder ein Positivum: Wien 1927 hat, trotz Basel, in Wahrheit zum ersten Male nach dem Kriege, die Musikforschung aller Nationen der beiden Erdhälften wieder friedlich und freundschaftlich vereinigt. Ihren Ausdruck fand diese Freundschaftlichkeit in der Schlußsitzung des Kongresses, in der Henry Prunières und Julien Tiersot die Notwendigkeit und Wünschbarkeit eines neuen internationalen Zusammenschlusses der Musikforschung, unter Beibehaltung der nationalen Organisationen, begründeten. Ein Ausschuß zur Verwirklichung dieses Plans einer Dachorganisation wurde gewählt; er soll in Basel zusammentreten. Ich glaube nicht an seine baldige Verwirklichung, zumal, trotz einer soeben ins Leben getretenen slavischen Gesellschaft für Musikforschung, wichtige Nationen, wie z. B. England und Amerika, sich noch nicht zusammengeschlossen haben. Aber daß diese Anregung von den offiziellen Vertretern Frankreichs ausging, ist schön und hoffnungerweckend, und wenn wir bis zur Erreichung des Zieles uns von Mensch zu Mensch über die Grenzen entgegenkommen — Einzelne haben diese Schranken und Beschränktheiten längst überschritten, für andere werden sie ewig Hemmnisse sein —, dann hat auch diese Tagung verdient, im Geiste Beethovens stattzufinden.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Dresden (Techn. Hochschule, Pädagogisches Institut)

Studienrat Alfred Schmidt: Musikalische Übungen (Gesang, Stimmbildung, Instrument, Theorie). — Besondere Unterrichtslehre: Musikalische Erziehung, einstündig.

Studienrat Kurt Schöne: Musikalische Übungen (Gesang, Stimmbildung, Instrument, Theorie). — Musikalische Übungen für künftige Berufsschullehrer, zweistündig.

Bücherschau

Abert, Hermann. Illustriertes Musik-Lexikon. Hrsg. von Hermann Abert im Verein mit Friedrich Blume, Rudolf Gerber, Hans Hoffmann [u. a.]. 4°, 542 S. Stuttgart 1927, J. Engelhorn. 48 Rm.

Alpers, Paul. Hannoversche Volkslieder mit Bildern und Weisen. Musikalische Sätze v. Reinhard Heyden. (Landschaftliche Volkslieder, Heft 11.) kl. 8°, 128 S. Frankfurt a. M. 1927, M. Diesterweg. 2.70 Rm.

Arconada, M. En torno a Debussy. 8°. Madrid 1027, Espasa-Calpe. 5 Pes.

Bekker, Paul. Beethoven. 37. u. 38. Tsd. gr. 8°, VI, 623 S. Stuttgart [1927], Deutsche Verlags-Anstalt. 14 Rm.

Belaiew-Exemplarsky, Sophie. Das musikalische Empfinden im Vorschulalter. Aus dem Staatsinst. f. Musikwissenschaft Moskau. (S.-A. aus „Ztschr. f. angewandte Psychologie" 17, 3.) 8°. S. 177—216. Leipzig 1926, J. A. Barth.

Belaiew-Exemplarsky, Sophie, u. Boleslaus **Jaworsky.** Die Wirkung des Tonkomplexes bei melodischer Gestaltung. Experimentelle Untersuchung. Aus dem Psycholog. Laboratorium der Ak. d. Kunstwissenschaft Moskau. (S.-A. a. d. Arch. f. d. gesamte Psychologie, Bd. 57, Heft 3/4.) 8°. S. 491—522. Leipzig 1926, Akad. Verlagsgesellschaft.

Bormann, E. Beethoven. Wien 1792—1827. (Betrifft Wiener Beethovenhäuser.) Einleitung von H. Rohrdantz. 41×31 cm, 2 S., 13 Tafeln. Klosterneuburg 1927, Selbstverlag.

Britt, Ernest. Tonleitern und Sternenskalen. „Gamme siderale et gamme musicale". Frei aus dem Franz. übers. und mit Fußnoten und einem Nachwort vers. von Felix Weingartner. Vorwort von Bruno Willy. 8°, XII, 40 S. Leipzig 1927, R. Hummel. 1.80 Rm.

Calero, José. Breves estudios musicales. 8°, 194 S. La Habana (Cuba) 1926, Selbstverlag (Periódico „El Mundo").

Cameron, Iain. Corrie voices: Folk songs of the Gael. 8°. London 1927. Folk Press. 6 sh.

Cœuroy, André, et André **Schaeffner.** Le Jazz. (La Musique moderne, Collection publiée sous la direction de M. André Cœuroy.) Editions Claude Aveline. 8°. Paris 1926, André Delpeuch.

Debussy, Claude. Lettres à son éditeur publ. par J. Durand. 8°. Paris 1927, A. Durand & Fils. 15 Fr.

Drechsel, F. A. Zur Akustik der Blasinstrumente. 8°, 44 S. Leipzig 1927, P. de Wit. 1.20 Rm.

Dworschak, Fritz. Ludwig van Beethovens Aufenthalt zu Gneixendorf. Kremser Gedenkschrift zu des Meisters 100. Todestage. gr. 8°, 16 S. Krems a. D. [1927], F. Oesterreicher. —.50 gr.

Fielden, Thomas. The science of pianoforte technique. 8°. London 1927, Macmillan. 8/6 sh.

Frank, Paul. Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon. Für Musiker und Freunde der Tonkunst begründet von Paul Franke, neu bearbeitet von Prof. Dr. Wilhelm Altmann. 12., sehr erw. Aufl. 8°, 482 S. Leipzig 1926, Carl Merseburger.

Ich besinne mich einen Augenblick, dies gegen die elfte Auflage in Format und Umfang außerordentlich vergrößerte und erweiterte Musikerlexikon anzuzeigen, das nicht vom Herausgeber, aber vom Verleger in durchaus unlieblicher Weise als billige Konkurrenz des Riemannschen Musik-Lexikons ausgespielt wird. Aber schließlich verstehe ich etwas von diesen Sachen, der Bearbeiter hat Riemann und „Neues Musik-Lexikon", wie er dankbar anerkennt, vielfach benutzt, und ich kann es mir ja leisten, einmal meine „Objektivität" anzweifeln zu lassen. Nun, dies vorliegende Lexikon gibt über die Musiker aller Zeiten und Völker kürzeste biographische Auskunft; noch kürzer ist alles Bibliographische zusammengefaßt; die Auswahl geht über Riemann öfters hinaus, weil

die Absicht weniger auf Wertung, als auf Unterrichtung, auf Vollständigkeit ging. Doch kommt auch Altmann durchaus nicht ganz ohne Wertung, ohne Epitheta ornantia aus, und das ist schön, denn ein Lexikon kann und soll man nicht ohne Urteils- und Charakterbesitz machen, zu welchem freilich das höchste Verantwortungsbewußtsein im allgemeinen und die größte Rücksicht im einzelnen gehört; die vielfach geforderte „reine Tatsachenberichterstattung" ist eine allzu eunuchische Angelegenheit, die zum wenigsten meine Sache nicht ist. Viele dieser knappen Charakteristiken sind (z. B. bei Mozart, Wagner) vortrefflich; andre sind zu nichtssagend, z. B. bei Weber, bei andern steht Unnötiges, wie bei Beethoven die Rochlitzsche Expektoration über Beethovens äußere Erscheinung. Händels Werke „imponieren auch heute noch". In allem Technischen — Abbreviaturen, Verweisungen u. dgl. — ist Altmann dem Unterfertigten turmhoch überlegen; Lücken, Irrtümer, Druckfehler finden sich genau so viel oder noch mehr als im Riemann — die werd' ich dem Bearbeiter, wie er's bei mir umgekehrt macht, privatim mitteilen. Ein zu dem vorliegenden gehörendes Sach-Lexikon, unter dem Titel „Taschenbüchlein des Musikers", ganz primitiven Zwecken dienend, ist durchaus eine quantité negligeable. A. E.

Friedrichs, Karl. Elementarlehre der Musik. Lehrmeister-Bücherei Nr. 844/845. kl. 8°, 64 S. Leipzig [1927], Hachmeister & Thal. —.70 Rm.

Friedrichs, Karl. Die Orchesterinstrumente u. ihre Verwendung. gr. 8°, 43 S. Leipzig 1927, C. Merseburger. 1.80 Rm.

Funk, Addie. Vienna's musical Sites and Landmarks. Ill. by Rudolf Klingsbögl. 8°, VII, 196 S. Wien 1927, Knoch's Informator Edition. 8.40 Rm.

Grace, Harvey. Ludwig van Beethoven. (Masters of Music, Edited by Sir Landon Ronald.) 8°. London 1927, Kegan Paul. 7/6 sh.

Halm, August. Beethoven. (Hesses ill. Handbücher, Bd. 85.) kl. 8°, III, 336 S. Berlin [1927], Max Hesse. 6 Rm.

Handschin, Jacques. Die Musikanschauung des Johannes Scotus (Erigena). S.-A. aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte, Jahrg. V, Heft 2. S. 316—341.

Jöde, Fritz. Elementarlehre der Musik, gegeben als Anweisung im Notensingen. Tl. 1. Handbücher für Musikerziehung. Band 3, Tl. 1. gr. 8°, 142 S. Wolfenbüttel 1927, G. Kallmeyer. 3 Rm.

Kannegießer, Karl Erich. Grundlegendes zur praktischen Stimmbildung. Anleitung, Übungen und Ratschläge zum Lernen und Lehren. 8°, 40 S. Leipzig [1927], B. Zechel. 1.20 Rm.

Keller, Otto. Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. (Musik, Libretto, Darstellung.) Mit 54 Tafeln. Leipzig-Wien-New York 1926, Stein-Verlag.

Es ist kein Vergnügen, von den Gefilden der reinen Kunst in jene bewußt verlogene Welt herunterzusteigen, in der sich der heutige Operettenkomponist bewegt. Aber im Interesse einer sinnvollen Verknüpfung vergangener Kulturleistungen mit der Moderne, vielleicht auch, weil aus einer Bloßlegung der Verfallsursachen die Mittel für eine vollkommene Erneuerung gefunden werden könnten, mußte dieser Schritt einmal geschehen. Rein fachlich ist gerade die Musikwissenschaft an einer gründlichen Arbeit über die Operette besonders brennend beteiligt. Gilt es doch mit Aufbietung einer genauen Strukturuntersuchung, nicht aber in der gern betriebenen Weise einer Klitterung, Beziehungen zwischen der opera buffa und der Operette oder auch zwischen der opéra comique und der Operette herzustellen. Es versteht sich, daß auch nach dem Bedeutungswandel des Wortes „Operette" eingehend gefahndet werden müßte. Damit ist der Aufgabenkreis für den Geschichtschreiber der Operette keineswegs abgeschlossen. Er hat dem Verhältnis der Operette zur zeitlich bedingten Volksweise („Schlagermelodie") sowie dem formalen Einwirken stetig neuer Tänze seine Aufmerksamkeit zu schenken. Endlich ist noch im Hinblick auf die ungeheure Macht, die die meist vertrusteten Operettenkomponisten mitten im Musikleben ausüben, eine Abschweifung ins Soziologische nicht unwichtig. (Zu schweigen vom Kapitel „Sittlichkeit und Operette". Ich erinnere an einen frühen Aufsatz „Über die Sittlichkeit des Luxus' und der Singspiele" in Wielands „Merkur", 145.)

Wie hat O. Keller seine Verpflichtungen erfüllt? Schon nach seinem Vorwort zur Suppé-

Biographie (1905), die zugleich einen verwandtschaftlichen Liebesdienst bedeutete, konnte auf eine spätere Geschichte der Operette gemutmaßt werden, denn es findet sich dort das jetzige Buch so gut wie skizziert. Aber wie wenig ist in einem so langen Zeitraum seit der damaligen Aneinanderreihung von toten Namen und Daten der Verfasser an Verinnerlichung und überlegener Einsicht weitergekommen! Um gleich das Entscheidende zu sagen: es ist trotz eines Volumens von 504 Seiten in gediegener Ausstattung im Grunde weder von einer brauchbaren Genesis der Operette, noch eigentlich von einer lebendigen und kritischen Untersuchung ihrer heutigen Erscheinungsformen die Rede. Was zunächst den Bedeutungswandel des von S. Brossard oder vom Dict. univ. de l'Academ. (1732) noch nicht gebrachten Terminus' „Operette" anlangt, so ist Keller durch ein Werk Schiedermairs auf die zutreffende Ansicht geraten, daß man zu Beginn des 18. Jahrhs. Opern kleineren Umfangs, besonders Festivitätsstoffe, öfters Operetten nannte (S. 44). Er hätte sich in dieser Hinsicht auf Matthesons „Kapellmeister" berufen dürfen, der bündig äußert: „Operetten sind kleine Opern; weiter nichts", und im übrigen ist auch in der sich anschließenden „Ehrenpforte" (S. 194 Neudr.) ausdrücklichst „ein frantzösisches Operetgen" erwähnt. Die auf solche älteren Gepflogenheiten Rücksicht nehmende Definition steht in Kochs Lexikon von 1802, anhand der beispielsweise die in Wien aufbewahrte Operetta A. Bertalis (1664) nachzusehen wäre. Angesichts der auf ihn einschwirrenden Bezeichnungen wie „Operette", „Intermezzo" (richtiger d. Plural), „Singspiel". „Komische Oper", „Opera bernesca in musica" u. dgl. m wird der Verfasser ganz ratlos und verzichtet überhaupt auf den Versuch einer Typologie. Von hier aus, d. h. mit gewonnenen Einsichten in so verschiedenartig benannte Werke ausgerüstet, ist es aber einzig und allein möglich, zu einer Klärung der verwickelten Vorgeschichte der Operette zu schreiten! (s. R. Haas, Geschichtliche Opernbezeichnungen, in der Kretzschmar-Festschrift.) Wenn schon Keller (NB. aus zweiter Hand) längst landläufig gewordenen Stoff über die opera buffa bringt, so hätte man neben dem volkstümlichen Pergolesi mindestens auf die so charakteristischen Galuppi und Piccini treffen müssen; ihre Namen fehlen im Register. Man hätte weiterhin über die Wirkung der opera buffa in Spanien, Portugal, Deutschland, Österreich aufschlußreiche Mitteilungen erwarten können; nichts von alledem. Daß in den spanischen Tonadillas, wenig berührt von der italienischen Invasion, bodenständige Musik aufklingt, die dann etwa in der Méhul-Zeit von Paris gierig aufgesaugt wird, scheint der Verfasser nicht zu wissen. Er rollt auch (leider!) nicht die wichtige Frage auf, wie sich Wien, von alters mit Oberitalien in Verbindung, zu der mit „Balli" durchsetzten Venezianischen opera buffa verhielt (s. Wiel). (Vermutlich wird eine Geschichte der Ballett- und Tanzmusik, ich denke namentlich an die Linie Schmelzer-J. Strauß, an Noverres Komponisten und an die Beziehungen Viganos zur opera buffa, für die Operette einiges abwerfen.) Wie flüchtig Keller mit seinen Dingen umgeht, soll der Abschnitt über Mozart zeigen. Er spricht von weiß Gott welchen Mozart-Opern und nicht von der „Finta giardiniera", hinsichtlich der Mozart den Gedanken gefaßt hatte „de transformer son opéra bouffe italien en une opérette allemande" (Wyzewa et de Saint-Foix). (Keller wundert sich, daß sogar der Mozartsche „Don Juan" 1798 von einer Truppe als „operette en deux actes de l'italien" angekündigt wurde. Das ist nun nichts besonderes, da, wie Kretzschmar, Geschichte der Oper, hervorhebt, der „Don Juan" dem damaligen Zeitalter wirklich als opera buffa erschien. Das gleiche Sujet ist sogar als „farsa in un atto" auf dem Venezianischen Theater gespielt worden.) Die Beziehungen Mozarts zur sog. deutschen Operette — Keller hätte aus der historisch-kritischen Briefausgabe ganz andere Zitate als die angeführten bringen können! — berühren die Frage, was die Operette dem deutschen Singspiel dankt. Ich glaube, das norddeutsche dezente Singspiel mit seinen gemütvollen Liedern, speziell die sächsische Reaktion gegen die für Virtuosen ersonnene italienische Opernform, sodann das sentimentale Reichardtsche Schauspiel mit seinem Volksliedertresor dürfen getrost aus den Ahnen der heutigen Operette ausgeschaltet werden. Viel dringender werden Nachforschungen über die Liedertexte und Melodien der Wiener Hanswurste (Stranitzky, Kurz-Bernardon) benötigt, die zum Teil nach Venedig, aber auch nach Paris weisen. (Von R. Haas in verschiedenen Studien in Angriff genommen. — Zu beachten auch: die zweite, heitere Gattung der arie di batello im Venedig des 18. Jahrhunderts.) Die sowohl für die Pantomimen wie für die Zwischenakte des 18. Jahrhunderts hoch bedeutsamen Hanswurste kreierten nicht bloß die allerneuesten Tänze (wie z. B. Richard Baxter aus England, s. Campardon, Les Spectacles de la Foire), sondern sie leisteten auch tanzend und

singend Erkleckliches in der Parodie. Die Abstammung der Aufgaben des heutigen Operettenkomikers von solcher Tätigkeit seiner Vorfahren ist in die Augen fallend, und es ist daher wohlberechtigt, die Operette mit der Akrobaten- und Possenkunst der damaligen Märkte zu verknüpfen. Ich habe schon angedeutet, daß hinsichtlich der Vorgeschichte der Operette vom Verfasser keinerlei Vergleiche über Orchesterdispositionen, Lied- und Arienformen, Tanzcharaktere, Finale-Gestaltungen, Instrumentaleffekte usw. unternommen werden. Man sollte meinen, daß in den 300 Seiten über die Operette seit Hervé sich derartiges, besonders auch ein gründliches Kapitel über die Dekadence der Pariser komischen Oper, fände. Der Verfasser gibt zwar eingangs an, etwelchen Instanzen für die schwierige Beschaffung von Klavierauszügen und Partituren Dank zu schulden, allein man entdeckt nirgends zu welchem Behufe. Gerade die Distanz, die wir heute zur klassischen französischen und Wiener Operette haben, ermöglicht es ja so gut, aus den Rhythmen mit quantitativer Symmetrie (schwerflüssigen oder schnelleren geraden Takten) oder solchen mit qualitativer Einheit (ungeraden Takten mit ihrer weiblichen Launenhaftigkeit an Betonung) eine wahrhaft reiche Psychologie zu schöpfen. (Die Coda wäre die sachliche Beurteilung der Shimmy-, Tango-, Blues-, Foxtrottrhythmen, die wie ehedem der algerische Cancan heutigentags in Bausch und Bogen verdammt werden.) Nicht einmal über die vorhaltige tonale Sext mit ihrem harmonischen Doppelreiz, die das Gleisnerische in der Wiener Volks- und Operettenmusik verschuldete, auch nicht über die R. Strauß- und Puccini-Ausbeutung bei modernen Operettenkomponisten will uns O. Keller etwas näheres sagen. So bleibt, da ja der Verfasser vorgibt, „Libretto" und „Darstellung" in den Rahmen seiner Betrachtungen einzubeziehen, vielleicht hier etwas Positives. Der Abriß „Libretto" ist eine Nomenklatur der Textbuchverfasser seit H. Meilhac und L. Halévy; auch hinsichtlich der „Buffonisten", die zugestandenermaßen für das 19. Jahrh. gut gesammelt sind, geht O. Keller in die ältere Zeit nicht zurück. Ich brauche nicht auf die Menge interpretatorischer Möglichkeiten hinzuweisen, die namentlich die älteren Libretti bieten. Sie sind richtige Kulturdokumente.

Zusammenfassend ist zu sagen: O. Kellers „Operette in geschichtlicher Entwicklung" ist ein knöchernes Skelett, um das papierne Zitate und angelesene Stoffmengen bis zur Überbürdung gehängt sind. Der Mechanismus des Verfassers tut sich kund in den Anhangtabellen, die mit einem seltenen Fleiße rund für drei Menschenalter die Aufführungsziffern aller Operetten bestimmen. Was die Quellen anbetrifft, so ist das Münchner Musik- und Theaterarchiv von Dr. Pommeranz-Hagen mit seiner Sammlung von Pressefeuilletons m. E. O. Kellers Unglück gewesen. Grundlegendes Material aus der Musikgeschichte und auch fremdsprachliche Literatur ist in den 306 Nummern des Quellennachweises nur spärlich vertreten. A. Burgartz.

Klein, Adrian B. Colour-music, the art of light. 8⁰. London 1927, C. Lockwood. 36 sh.

Lach, Robert. Gesänge russischer Kriegsgefangener, aufgenommen u. hrsg. Bd. 1: Finnisch-ugrische Völker. Abt. 1: Wotjakische, syrjän. u. permiak. Gesänge. Transkription u. Übers. der wotjak. Texte von Bernhard Munkácsi, der syrjän. u. permiak. von Raphael Fuchs. (Akad. d. Wiss. in Wien. Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte. Bd. 203, Abh. 5.) Wien 1926, Hölder-Pichler-Tempsky. 6.25 Rm.

Laird-Brown, May. Singers' French. A Phonetic French Course for the use of Singers. 8⁰. London 1927, Dent and Sons. 5 sh.

La Mara. An der Schwelle des Jenseits. Letzte Erinnerungen an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. 8⁰, 54 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 2.50 Rm.

Das Büchlein, zu dem ich nach dem Tode der Verfasserin gegriffen habe, ist wirklich ein rührendes Treuebekenntnis zu den Personen, die sie in den Kreis Liszts eingeführt haben: zur Fürstin Hohenlohe und zu ihrer Mutter, der Freundin Liszts. Das wichtigste der mitgeteilten Dokumente ist die authentische Darstellung, die Marie Hohenlohe von der Scheidungsangelegenheit ihrer Mutter gibt; sie zerstreut viele Mißverständnisse und teilt zweifellos die Tatsachen mit, so wenig sie auch von den innersten Beziehungen der beiden Hauptpersonen, von den eigentlichen Imponderabilien den letzten Schleier zieht. Die Hauptperson in all diesen Beziehungen ist aber Liszt, und es wäre einmal an der Zeit, daß man nicht mehr bloß vom weiblichen Standpunkt aus, sondern auch vom männlichen sich mit Liszt beschäftigte. A. E.

Landry, Lionel. La Sensibilité Musicale, ses éléments, sa formation. (Bibliothèque de Philosophie Contemporaine.) 8⁰. Paris 1927, Felix Alcan. 25 Fr.

Milhaud, Darius. Etudes. (La Musique moderne, collection publiée sous la direction de M. André Cœuroy.) Editions Claude Aveline. 8°. Paris 1927, André Delpeuch.

Moser, Hans Joachim. Renaissancelyrik deutscher Meister um 1500. S.-A. aus „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch." V, 2. 8°, S. 381—412.

Musikdienst am Volk. Ein Querschnitt in Dokumenten. Hrsg. unter Mitw. v. Georg Götsch, Herman Reichenbach u. Fritz Reusch durch Fritz Jöde. (Werkschriften d. Musikantengilde.) Bd. 3.) gr. 8°, 133 S. Wolfenbüttel 1927, G. Kallmeyer. 4.50 Rm.

Nestmann, Alf. Der Pedal-Gebrauch. Eine Anregung für den Liebhaber des Klavierspiels. 8°, 24 S. Braunschweig [1927], H. Litolff. 1 Rm.

Newman, Ernest. The Unconscious Beethoven. 8°. London 1927, Leonard Parsons. 10/6 sh.

Nohl, Walther. Beethoven. Geschichten und Anekdoten. kl. 8°, 161 S. Berlin [1927], Union, Zweigniederl. 1.50 Rm.

Paccagnella, Ermenegildo. Umanizziamo l'insegnamento della musica! (Nuovi principî didattici per lo studio della teoria, pianoforte, organo, composizione e pedagogia musicale.) gr. 8°, 16 S. Mailand 1927, Pubblicazioni della Rivista Nuova Didattica e Pedagogia Musicale.

Papers and Proceedings of the Music Teachers' National Association: Annual Meeting, Rochester, N.Y., December 28—30, 1926. 8°, 294 S. Hartford, Conn., 1927. 2 $.

Enthält die Vorträge, über welche der Referent jüngst berichtet hat (ZfM IX, S. 365 ff.). Außerdem, als Bericht des Komitees für Geschichte und Bibliotheken, eine Liste der Bücher über Musik, welche im Jahre 1925 in Amerika verlegt worden sind. Das Buch schildert unvoreingenommen manche bemerkenswerte Vorzüge der amerikanischen Musikpraxis, jedoch auch verschiedene Mängel. Es dürfte für den europäischen Beobachter von hohem Interesse sein. Ernst C. Krohn.

Pfitzner, Hans. Gesammelte Schriften. 2 Bände. gr. 8°, 225, 307 S. Augsburg 1926, B. Filser. 20 Rm.

Procházka, Rudolph F. Der Kammermusikverein in Prag. Denkschrift zur fünfzigjährigen Gründungsfeier. gr. 8°, 92 S. Herausgeg. vom Vereine. Prag 1926, Druck von A. Haase.

Diese Jubiläumsschrift greift über ihren Anlaß und ihre Grenzen hinaus. Nicht bloß die Gründung und Geschichte des Vereins, der 1876 aus den Kammermusikabenden seines ersten „Obmanns", Joseph von Portheim, herauswuchs (heute, seit 1911, ist Obmann Heinrich Rietsch) und nicht bloß die nationale Spaltung von 1894, sondern auch den Weltkrieg zäh überstand, ist dokumentarisch geschildert, sondern auch die allgemeineren lokalen Musikzustände seit der Verfallszeit des Prager Musiklebens um 1870, in denen der Verein seine Rolle zu spielen hatte: das Ganze ein besonders in seinen ersten Abschnitten verständnisvoller, nicht allzu subjektiv gefärbter und wertvoller Beitrag zur Prager Musikgeschichte. A. E.

[**Prod'homme,** J.-G.] Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu. Lettres, Mémoires, etc. ... réunis et traduits par J.-G. Prod'homme. A l'occasion du Centenaire. 1827–1927. 8°, VIII, 268 S. Paris 1927, Librairie Stock. 15 Fr.

Prod'homme hat hier aus Thayer, Nohl, Kerst, Leitzmann, Frimmel und anderen Quellen eine Reihe von Zeugnissen der Zeitgenossen über Beethoven zusammengetragen, chronologisch geordnet, vortrefflich übersetzt und knapp kommentiert. Es genügt für uns Deutsche, die wichtigsten Namen dieser Zeitgenossen zu nennen; es sind Czerny, Amenda, Seyfried, Camille Pleyel, Legouvé (Souvenirs, 1886), Roeckel, Bar. de Trémont, Varnhagen, Schnyder von Wartensee, Bettina, Moscheles, v. Bursy, Fanny Giannatasio del Rio, Cipriani Potter, Kloeber, Rochlitz, C. M. v. Weber, Stumpff, Rellstab, Grillparzer usw. — manches dabei, was aus versteckteren Quellen stammt und was man sonst nicht so leicht beisammen findet. A. E.

Prota-Giurleo, Ulisse. Alessandro Scarlatti „il Palermitano". (La Patria e la Famiglia). kl. 8°, 42 S. Mit Bildnis Scarlattis. Napoli 1926, A Spese de l'Autore.

Seit Edward J. Dent sein bekanntes Werk über den berühmten Italiener veröffentlicht hat (1905), ist in der Scarlattiforschung tiefe Stille eingetreten und doch wäre trotz der von Dent erwiesenen, zahlreichen neuen Erkenntnisse noch manches zu tun gewesen. So ist vor allem die Familiengeschichte des Tonsetzers bei Dent recht stiefmütterlich behandelt, was freilich begreiflich ist, wenn man durch R. Rolland von den Schwierigkeiten hört, die seinerzeit ausländischen Forschern in Neapel gemacht wurden. Jetzt ist allerdings — zum Ruhme des neuen dortigen Bibliothekars Gasperini sei es hier gesagt — ein wahrhaft wissenschaftlicher Geist eingezogen, der mit jenem beschränkten Standpunkt aufgeräumt hat.

Dent hat vor allem den Irrtum von Fétis [1] über das Geburtsjahr des Meisters endgültig berichtigt, der sich durch alle Musikgeschichten und Lexika durchwälzt (1649), trotzdem schon Florimo [2] das richtige Geburtsjahr (1659) durch Wiedergabe von Scarlattis Grabstein in der Cäcilia-Kapelle der Kirche des Monte Santo in Neapel festgestellt hatte. In der Angabe von des Meisters Geburts o r t aber irrten beide Gelehrte, wenn sie auch die Legende, Scarlatti sei in Neapel geboren, aus der Welt geschafft haben. Sie verließen sich auf den Titel einer von ihnen eingesehenen angeblich autographen Partitur des „Pompeo", die im Besitz des neapolitanischen Grafen Selvaggi gewesen sein soll. Auf dieser las man nach Fétis: „dal Sig. Aless. Scarlatti di Trapani", nach Florimo: „Pompeo del Cav. Alessandro Scarlatti di Trapani". Dent [3] macht sehr richtig darauf aufmerksam, daß Scarlatti im Entstehungsjahr des Pompeo (1683) unmöglich den Titel Cavaliere geschrieben haben könne, den er erst seit 1716 führte. Florimos Angabe ist also unzuverlässig. Sie konnte jedoch von Dent nicht nachgeprüft werden, weil die betreffende Partitur zu seiner Zeit nicht mehr auffindbar war. Die einzige noch vorhandene Partitur dieser Oper in Brüssel (Königliche Bibliothek) ist eine Abschrift und kein Autograph. Dent berichtet, daß seine Nachforschungen nach Scarlattis Geburtsakten in Trapani und Umgebung keinerlei Ergebnisse gezeitigt hätten, und bucht noch die Tatsache, daß Scarlatti in den Listen der „Arcadia", deren Mitglied er am 26. April 1706 wurde, als Palermitaner bezeichnet ist. So stand Behauptung gegen Behauptung, ohne daß der einen eine größere Glaubwürdigkeit vor der anderen zugesprochen werden konnte.

Licht, sowohl in diese Sache, wie überhaupt in die ganze Familiengeschichte Scarlattis, bringt die kleine Broschüre Prota-Giurleos, deren Wichtigkeit und Bedeutung in umgekehrtem Verhältnis zu ihrem Umfang steht. Sie weist aus zahlreichen Akten, die der Verfasser im Archiv der erzbischöflichen Curie in Neapel gefunden hat, unzweideutig nach, daß Scarlatti „civitatis Panormi" genannt wird, also in der sizilianischen Hauptstadt geboren ist, und nicht in Trapani. Er entdeckt noch eine bisher unbekannte Schwester Scarlattis, Melchiorra, die mit ihm und der etwas zweideutigen Sängerin Anna-Maria zusammen in Rom gehaust hat. Dieser Aufenthalt wird auf einen langen Zeitraum von ungefähr zehn Jahren (1672—1682) durch Aussagen festgestellt. Damit ist die Ansicht älterer Musikhistoriker, daß Scarlatti ein Schüler Provenzales sei, die schon Dent bezweifelt hat und die ich in meinem jüngst erschienenen Werk [4] über „Scarlattis Jugendoper" aus stilistischen Gründen erledigt habe, endgültig ins Reich der Fabel verwiesen. Dadurch bekommt die ganze Entwicklungsgeschichte der Oper einen anderen Anblick. Denn nun wird die Verwurzelung der Scarlattischen Kunst in Rom, und damit eigentlich in Venedig (da Rom damals durch Cestis Vermittlung von dort abhängig war) urkundlich verbürgte Tatsache. Eine solche Bestätigung von Ansichten, die man nur aus der Struktur der Kunstwerke selbst gewonnen hat, ist unschätzbar. Prota-Giurleo weist aber auch noch einen sehr viel jüngeren Bruder Alessandros nach und entdeckt damit den Vater Giuseppe Scarlattis, den man bisher nicht unterzubringen wußte. Auch die Namen der Eltern werden bekannt, sowie die Tatsache, daß Scarlatti seine Frau Antonia Anzalone schon in Rom heimgeführt haben muß, da sich sein berühmter Sohn Domenico nunmehr nicht als Erstgeborener erweist, sondern als das fünfte Kind.

Vielfach lassen sich auch die Geburtsjahre von Alessandros Geschwistern aus diesen Gerichts- und Heiratsakten erschließen, nur bei den Schwestern ist das schwierig; denn es ist lustig, zu bemerken, daß diese sogar bei ihrer Verheiratung, was das Alter anlangt, fest gelogen haben.

---

1 Fétis, Biographie universelle des musiciens ²VII, S. 427 (1878).
2 Francesco Florimo, La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori (1882), II, S. 161 f.
3 Edward J. Dent, Alessandro Scarlatti, his life and works, London 1905, S. 7.
4 Augsburg 1926.

Prota-Giurleo macht in dieser bedeutsamen Veröffentlichung keinerlei unnütze Worte. Er läßt einfach die Akten, die er fast alle abdruckt, für sich sprechen. Damit feiert gleichzeitig die archivalische Geschichtsforschung, die Sandberger immer empfiehlt, einen neuen Sieg. Dem Wunsche, den der Verfasser am Schlusse seines Büchleins bescheiden ausspricht, es mögen auch in Rom und Palermo ähnliche Forschungen gemacht werden, können wir uns nur anschließen.

Alfred Lorenz.

Raff, Helene. Joachim Raff. Ein Lebensbild. (Deutsche Musikbücherei, Bd. 42.) 8°, 288 S. Regensburg [1925], Gustav Bosse.

Ein Gegenstück zu der jüngst hier angezeigten Peter Cornelius-Biographie von Carl Maria Cornelius, freilich ein in jedem Betracht bescheidenes Denkmal, das die Tochter dem Vater gesetzt hat. Raff ist ja heute nicht bloß als Musiker, sondern auch als Mensch eine der unbekanntesten Persönlichkeiten der Musikgeschichte, wie ja das 19. Jahrh. überhaupt deren dunkelstes Gebiet ist, und es bedeutet die Ausfüllung einer Lücke, daß Raff jetzt wenigstens in den äußeren biographischen Umrissen ziemlich deutlich vor uns steht. Manches bleibt dunkel, man sieht nicht ganz hinein in diese sonderbare Natur, die nach heroischen Anfängen zeitlebens eine etwas bockige Selbständigkeit wahrt und zeitlebens zwischen den „Richtungen" steht — hier gäbe den Schlüssel eben doch bloß die musikalische Analyse und Synthese. Die Verfasserin, so gute musikalische Bildung sie verrät, kann und will das nicht leisten (freilich: ein Violinkonzert von Berlioz [S. 111] gibt es nicht): um so dankenswerter, als sie alle Handhaben zu einer musikalischen Würdigung, darunter ein Werkverzeichnis, geboten hat.

A. E.

Reißig, Elisabeth. Erlebte Opernkunst. Bilder und Gestalten der Berliner Staatsoper. Bd. 1. gr. 8°, 98 S. Berlin 1927, Oesterheld & Co.

Riemann, Ludwig. Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge in Tonstücken klassischer und moderner Literatur von den Anfangsgründen bis zur vollständigen Beherrschung der Akkordlogik, mit zahlreichen Aufgaben und Notenbeispielen. Eine gänzlich neue Harmonielehre mit oder ohne Benutzung gebräuchlicher Harmonielehren. Heft 2. 4°, 109 S. Münster i. W. [1927], E. Bisping. 5 Rm.

Rolland, Romain. Ludwig van Beethoven. Deutsch von L. Langnese-Hug. 9. u. 10. Tsd. 8°, 149 S. Zürich [1927], Rotapfel-Verl. 7.20 Rm.

Scholtze, Johannes. Opernführer. Operette und Ballett mit Einführungen, geschichtl. u. biograph. Mitteilungen usw. 7., völlig neubearb. Aufl. 8°, 398 S. Berlin 1927, S. Mode. 6.50 Rm.

Semon, Sir Felix. Autobiography. Edited by Henry C. Semon. 8°, 350 S. London 1927, Jarrolds.

[Diese Selbstbiographie des englischen Laryngologen enthält Erinnerungen an Brahms.]

Stephani, H. Grundfragen des Musikhörens. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel.

Die vorliegende Schrift macht in vorzüglicher Weise Gebrauch von den mathematischen und physikalischen Begriffen der Akustik, um von ihnen aus die Grundfragen des Musikhörens zu beleuchten. Wesentlich ist der Nachweis, daß „Musikhören schon im Stadium des Musik-Erlebens eine aktive Tätigkeit unserer Seele bedingt", „daß der Hörende selbst die begrifflich so mangelhaften Notenzeichen erst auswertet und umdeutet zu Gebilden, die den Sinn dieser Klänge als ‚Musik' ausmacht". Dieser Nachweis ist erbracht, selbst wenn einzelne der Feststellungen Stephanis über die Fälle, in denen das Gehör die pythagoräische oder die natürliche Leiter bevorzugt, durch weitere Untersuchungen modifiziert werden (vgl. die Referate von Wicke und Heinitz im Leipziger Kongreßbericht, 1926).

Von diesem Gesichtspunkt aus ergibt sich dann die richtige Einstellung zu den Bestrebungen der Atonalität und der Vierteltonmusik. Wer einmal wirklich an sich die Wirkung einer enharmonischen Umwechslung erlebt hat, wird Stephani Recht geben, wenn er die Atonalisten-Tonschrift eine „seelische Barbarei" nennt. Seine Mahnung besteht zu Recht: „Wer seine Empfindung für diese denkbar entgegengesetzten Tatbestände mit Gewalt abtötet, der bringt sich um das eigentliche seelische Erleben unserer Kunst und stürzt von der Musik ins Chaos, in leeren Konstruktivismus zurück".

Paul Mies.

Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkm. d. Tonkunst in Österreich, Bd. 14 = Festschrift zur Beethoven-Zentenarfeier, Wien 26. bis 31. März 1927, den Mitgliedern des Musikhist. Kongresses überreicht von der Leit. Kommission der DTÖ. Hrsg. mit Förderung des Festausschusses. gr. 8⁰, 320 + XVI S. Wien 1927, Universal-Edition.

Storck, Karl. Geschichte der Musik. 6. Aufl. Ergänzt u. bearb. von Julius Maurer. 2 Bde. 4⁰, XVI, 484 u. VIII, 466 S. Stuttgart 1926, J. B. Metzler. 32 Rm.

Süßmuth, Hans. Das Volks- und Kunstlied für Männerchor. Ihre charakteristischen Merkmale. 2. Aufl. kl. 8⁰, 24 S. Stuttgart [1927], A. Auer. —.75 Rm.

Terry, Sir Richard. On Music's Borders. 8⁰, 240 S. London 1927, T. Fisher Unwin. 15 sh.

Turner, Walter James. Beethoven the Search for Reality. 8⁰. London 1927, Ernest Benn Ltd. 18 sh.

Ursprung, Otto. Münchens musikalische Vergangenheit v. d. Frühzeit bis zu Richard Wagner. (Kultur u. Geschichte 2.) 8⁰, X, 278 S. München 1927, Bayerland-Verlag. 5.70 Rm.

Volbach, Fritz. Handbuch der Musikwissenschaften. 1. Band. 8⁰, XVI, 353 S. Münster i. W. 1926, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung. 6 Rm.

Dies Handbuch soll, wenn es in zwei Teilen einmal vollständig vorliegt, das gesamte Gebiet der Musikwissenschaften umspannen — dem vorliegenden ersten, der eine Geschichte der Musik, ferner vergleichende Tabellen, die das Musikgeschichtliche in einen größeren kulturgeschichtlichen Rahmen stellen, eine Formenlehre und eine Charakteristik der Instrumente in sich schließt, soll ein zweiter folgen, der die Akustik, Ästhetik, Tonphysiologie und -psychologie behandelt. Das Ganze, angeregt durch die Neugestaltung des Musikunterrichts in den preußischen Schulen, will dem Musiklehrer einen Leitfaden an die Hand geben. Ganz zuverlässig führt freilich dieser Leitfaden nicht. Das Beste an ihm ist die Lehre von den Tonwerkzeugen, in der das Geschichtliche und Sachliche hübsch verbunden ist; auch die Formenlehre ist in ihrer populären Haltung recht glücklich. Aber die Musikgeschichte ist eine reine Kompilation ohne Anschauung und Gestaltung, trotz ein paar guter Wendungen im Einzelnen; und von einem Buch, das in der Hand von Lehrern seinen Dienst erfüllen soll, muß man eben vor allem Zuverlässigkeit der Daten und Tatsächlichkeiten verlangen — aber es wimmelt von Schnitzern, Flüchtigkeiten und Mißverständnissen. Ein verantwortungsbewußter Benützer müßte es erst von einem peinlichen Historiker durcharbeiten lassen ... Ich gebe ein paar Winke für eine zweite Auflage: (S. 7) Giov. B. Doni soll mit 15 Jahren Arie divote geschrieben haben, aber das ist eine Verwechslung mit Francesco Durante. (S. 13) Eitners Quellen-Lexikon wird 1867 datiert — eine Flüchtigkeit. (S. 47) Immer noch ist der Amfiparnaso Vecchis ein „Vorläufer der komischen Oper" — keine Spur ist er das. (S. 51) Heinrich Isaac „schrieb eine ganze Sammlung ‚guter newer Liedlein' (1544)" — Verwechslung mit der Ottschen Sammlung, die mit einem Stück von Isaac beginnt, aber deren Hauptmeister doch Senfl ist. (57) „Ganassi schreibt seine Rubertina noch als Schule für Flöte und Gesang" — soll Fontegara heißen. (60) Astorgas „Stabat Mater" wird in die Geschichte des Oratoriums gestellt. (61) Louis Schneider, der Verfasser eines mittelmäßigen Buchs über Monteverdi, wird mit Max Schneider, dem Verfasser eines ausgezeichneten Buchs über die Anfänge des Basso Continuo identifiziert. (63) Schütz „weilte von 1617 andauernd [!] in Dresden". (75) Händel hat einen „Moses" geschrieben. (83) Holzbauer führt die Vornamen „J. Jac." (86) Glucks Hauptwerk auf dem Gebiet der opéra comique, „Die Pilger von Mekka" wird nicht einmal erwähnt. (134) Brahms schrieb „Drei ernste Gesänge" ... (141) In der Literatur über Mahler steht ein Herr A. Maissor [soll Neißer heißen], aber Bekkers Werk „Die Sinfonien Gustav Mahlers", das wichtigste, fehlt. (152) „... die von Toscanini vollendete Turandot" Puccinis — ich dächte es war Alfano, Toscanini hat Boitos „Nerone" aufführungsfähig gemacht. Ebenda: „die aufs Äußerliche gerichtete Prunkoper Aïda" ... povero Verdi! (153) De la Laurencie soll ein Buch über Debussy geschrieben haben — niemals; Verwechslung mit Laloy. (175) Pfitzner soll in Frankfurt a. M. geboren sein: — ja da wollen wir ihm gleich ein Denkmal setzen — er bekommt es aber in Moskau. Ich denke es genügt; es ist schon zuviel ... Aber es mußte gesagt werden.

A. E.

Wagner, Richard. Beethoven. Mit einem Nachwort von Wolfgang Golther. kl. 8⁰, 91 S. Leipzig [1927], Ph. Reclam jun. —.40 Rm.

Wagner-Schönkirch, Hans, und Johann **Langer**. Beethoven. Sein Leben und Schaffen. Volkstümlich dargestellt. gr. 8⁰, 104 S. Wien [1927], Deutscher Verlag für Jugend und Volk. 3.25 Rm.

Wegmann, Minette. Der primäre Ton am Klavier. 8⁰, 73 S. Braunschweig [1926], H. Litolff. 1.50 Rm.

Wellesz, Egon. Byzantinische Musik. (Jedermanns Bücherei.) 8⁰, 96 S. Breslau 1927, Ferdinand Hirt. 3.50 Rm.

v. **Wolfurt**, Kurt. Mussorgskij. 382 S. Stuttgart 1927, Deutsche Verlagsanstalt.

Nie hätte Mussorgski es geglaubt, wäre es ihm bei seinen Lebzeiten prophezeit worden: er — der ungestüme Revolutionär und undisziplinierte Verächter aller musikalischen Schulweisheit, der von keinem der zeitgenössischen „approbierten" Musiker anerkannt oder auch nur recht ernst genommen wurde — er würde einstmals unter die „Klassiker der Musik" geraten. Nur für einen schlechten Witz hätte er solch eine Voraussage halten können. Und dennoch hat sie sich erfüllt. Der Beweis liegt vor uns: ein schmucker Band, „Mussorgskij" von Kurt v. Wolfurt — der neueste in der von der Deutschen Verlagsanstalt herausgegebenen Reihe „Klassiker der Musik". Innerhalb des Zeitraumes von einem Jahre ist es die zweite große Biographie des genialen russischen Komponisten, die in Deutschland erscheint. In Frankreich sind schon längst einige wertvolle Bücher über Mussorgski geschrieben worden. Rußland dahingegen behilft sich immer noch mit der veralteten und unvollständigen Biographie W. Stassows. Das ist bezeichnend. Jedenfalls beweist es, daß Mussorgski zu jenen Komponisten gehört, bei denen nicht mehr nach der Nationalität gefragt wird, weil sie der ganzen Welt gehören.

Das Buch Kurt v. Wolfurts ist die sorgsame Arbeit eines kultivierten Musikers und feingeistigen Europäers, der sich redlich und mit Erfolg bemüht, verständnisvolle Stellung zum „Problem Mussorgski" — wie er eines der gehaltvollsten Kapitel seines Buches nennt — zu gewinnen. Wesentlich neues bringt diese Biographie im Vergleich zu den früheren nicht, doch ist das schon bekannte Material voll ausgenutzt, ohne daß irgend etwas übersehen wäre. Rühmende Anerkennung verdient die sehr klare und übersichtliche Anordnung des Stoffes. Der biographische Teil ist sehr kurz gefaßt. Ganz augenscheinlich kam es dem Verfasser weniger auf den tragischen menschlichen Gehalt dieses Lebens an, als auf seinen künstlerischen Niederschlag. Im kritischen Teile findet sich neben manchem sehr feinen Urteil auch manches überraschende. Das gelungenste Kapitel dieses Teiles ist das über „Boris Godunow", während die Betrachtungen über die „Chowanschtschina" nicht in gleicher Weise bis zu den letzten — für einen europäischen Geschmack vielleicht allzu dunklen — Tiefen dieses einzigartigen Werkes vordringen.

Breiten Raum — fast ein Drittel des Buches — nehmen die Briefe Mussorgskis ein, in meist gelungener, nur hin und wieder etwas flüchtiger Übersetzung und mit trefflichen Anmerkungen versehen, die man sich stellenweise noch ausführlicher gewünscht hätte. Immerhin gewinnt der Leser durch das lebendige Wort Mussorgskis einen starken, unmittelbaren Eindruck von dieser trotz aller Schicksalsschläge unbeirrbar überzeugungstreuen Künstlernatur.

Sehr willkommen wird den deutschen Lesern das einleitende Kapitel sein, das gut gesehene, scharf umrissene Charakteristiken der beiden Vorläufer Mussorgskis, Glinkas und Dargomyshskis, enthält. Die Ausstattung des Bandes in Druck und Bildschmuck ist hervorragend. Ein dankenswerter Weise beigefügtes Register erleichtert die Benutzung. Oskar v. Riesemann.

Zack, Viktor. Volkslieder und Jodler aus dem obersteirischen Murgebiet. kl. 8⁰, XII, 93 S. Wien 1927, Österr. Bundesverlag f. Unterr., Wissenschaft u. Kunst. 3.30 Rm.

Zack, Viktor. Volkslieder aus der Steiermark. Oberes Murgebiet. Heft 1—3. kl. 8⁰, 84 S. Wien 1927, Österr. Bundesverlag f. Unterr., Wiss. u. Kunst. je —.90 Rm.

Neuausgaben alter Musikwerke

Albinoni, Tommaso. Concerto A dur. Für Violine und Orchester bearb. von Emilio Ponte. Part. Mainz 1927, B. Schotts Söhne. 6 Rm.

Bach, Joh. Seb. Kantate Nr. 106, Actus tragicus (Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit). Klavierauszug mit Text von Otto Schröder. (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang XXVII, Heft 1.) Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel.

Boccherini, Luigi. Concerto en Ré majeur pour Violon avec accomp. d'orch. Revue et édité par S. Dushkin. Part. Mainz 1927, Schott. 8 Rm.

Castrucci, P. Concerto g moll. Für Violine u. Orch. bearb. v. A. Moffat. Orch.-Stimmen. Mainz 1927, Schott. 4 Rm.

Kammermusik des Mittelalters. Chansons der 1. u. 2. niederländischen Schule. Für drei bis vier Streichinstrumente hrsg. von Oskar Dischner. Heft 1. (12 Stücke.) 4°, 27 S. Augsburg 1927, Bärenreiter-Verlag. 3 Rm.

Kerle, Jacobus de. Ausgewählte Werke — Erster Teil. Die „Preces speciales pro Salubri Generalis Concilii Successu" 1562, eingel. u. hrsg. von Otto Ursprung. Denkmäler d. Tonkunst in Bayern, 26. Jahrg., 34. Bd. 2°, LXXII u. 111 S. Augsburg 1926, Benno Filser.

Lasso, Orlando di. Sämtliche Werke. 21. Bd. Magnum opus musicum. In Partitur gebracht von K. Proske. Teil XI. Für 8, 9, 10 u. 12 Stimmen. Redig. von Adolf Sandberger. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 30 Rm.

Wagenseil, G. Chr. Sinfonie in D dur für Streicher, Flöten und Hörner. Hrsg. u. mit allen Vortragszeichen vers. u. bearb. von Robert Sondheimer. (Sammlung Sondheimer Nr. 22.) Berlin (1927), Edition Bernoulli.

Der Hrsg. setzt das dreisätzige Werk — Allegro $4/4$, Andante d moll $2/4$, Rondo mit Moll-Alternativo $3/8$ Allegro — ungefähr ins Jahr 1755, und das dürfte stimmen: es steckt noch voll des Geistes der italienischen opera buffa, ja man könnte sogar unmittelbare Anklänge an Pergolesi konstruieren, aber es ist alles sehr individuell gestaltet, und nach gewissen Eigentümlichkeiten — die Moll-Wendung in der Reprise des ersten Satzes, die erstaunliche dynamische Beweglichkeit, die der Hrsg. sehr stark betont hat, die aber dem Werk doch immanent ist — stellt man sich in dem Wagenseil dieser Sinfonie einen sehr temperamentvollen und galligen Herrn vor. Die Vielseitigkeit des Verhältnisses der Bläser (Flöten und Hörner) zum Streicherkörper wäre, wenn sie original ist, sehr erstaunlich. A. E.

Weber, Carl Maria v. Reliquienschrein des Meisters. Zu seinem hundertsten Todesjahr aufgestellt von Leopold Hirschberg. 2°, XVIII, 166 S. Berlin 1927, Morawe & Scheffelt. Subskriptionspreis 18 Rm.

Leopold Hirschberg, der sich um die „Relikten" Webers schon mannigfach verdient gemacht hat, hat, um den Manen Webers außer den bei solchen Gelegenheiten üblichen Gedenkartikeln Genüge zu tun, zur Hundertjahrfeier „bisher Ungedrucktes oder gänzlich abhanden Gekommenes" in diesem Bande „für alle Zeiten festlegen und damit dem künstlerischen Bilde des Erlauchten die letzten Pinselstriche hinzufügen" wollen. Dieser passend so genannte „Reliquienschrein" sieht nun freilich verzweifelt dem Laden eines Althändlers ähnlich, der an bessere Kundschaft die „guten Stücke" längst verkauft hat und nur mehr als Hüter über Andenken, Vereinsbildchen, Kuriositäten und anderem Kleinkram melancholisch dasitzt. (Hirschberg ist allerdings nicht melancholisch, sondern im Gegenteil in seiner Einführung äußerst kriegerisch gestimmt.) Da sind die Überreste aus dem „Waldmädchen", die man (leider) auch in der Gesamt-Ausgabe neugedruckt hat, da sind Kanons, Lieder, Gelegenheitsstückchen, Einlagen, Humoristika und Byzantinereien, alles mehr biographisch als künstlerisch reizvoll; größere Stücke, wie die Variationen für Viola über die auch Beethoven wohlbekannte Melodie „a Schüsserl und a Reinderl", eine Ouvertüre in Es, zu der sichtbar die Zauberflöten-Ouvertüre Pate gestanden hat, eine Szena und Aria für den Tenoristen Weixelbaum (mit schlecht revidiertem italienischen Text), die wie eine Parodie italienischer Opern-

musik anmutet, das Offertorium der Esdur-Messe wie der Gdur-Messe usw. usw. — das Orchestrale im Klavierauszug dargeboten. Das Ganze ist sehr dankenswert, weil es zum Nachdenken über das Phänomen Weber zwingt. Pfitzner hat als Essenz seines Gedenkartikels geschrieben, Weber sei geboren worden, um den Freischütz zu schreiben. Wenn man diesen Band durchgesehen hat, ist man geneigt, dieser überspitzten Formulierung, die der Weber-Gesamtausgabe den Hals umdreht, beizustimmen. Was sich an wirklichen melodischen Blüten in diesem „Reliquienschrein" findet, hat in die Oper Webers tatsächlich Eingang gefunden; der Rest ist die Hülse jener Weberschen Brillanz und leichten Eleganz, die von der Anmut ähnlicher Parerga und Paralipomena Mozarts durch einen Abgrund getrennt ist. Hirschberg hat das vielleicht unbewußt gefühlt, und hat neben diesen Paralipomena wenigstens ein gerade in seiner Knappheit sehr brauchbares Inventar sämtlicher Werke Webers aufgestellt, das neben Jähns seinen praktischen Wert behaupter.

A. E.

Mitteilungen

Am 18. April ist in Basel, vor Erreichung des 60. Lebensjahres, Prof. Dr. Eduard Bernoulli, Dozent an der Zürcher Universität, gestorben. Sein Forschungsgebiet reichte von der Liedforschung — er hat 1901 mit Holz und Saran die Jenaer Liederhandschrift herausgegeben — bis zu Händel und Berlioz; der Mittelpunkt seiner Arbeit liegt im Umkreis des Spätmittelalters, davon zeugen seine Dissertation („Die Choralnotation bei Hymnen und Sequenzen", 1896) und seine Habilitationsschrift („Aus Liederbüchern der Humanistenzeit" 1910); besondere Verdienste hat er sich durch die Neuausgabe von Praetorius' Syntagma III, der Arien Heinrich Alberts (DDT) und der Faksimilereproduktion der Tabulaturen des Attaingnant erworben. Seine letzte Arbeit war die Herausgabe von L. Eulers Tentamen novae theoriae musicae in der Gesamtausgabe von L. Eulers Opera omnia, series tertia, vol. primum, 1926. Als Lehrer hat er nicht so stark gewirkt, als man von dem ausgezeichneten Manne annehmen sollte; das lag an ihm selber, aber es lag auch an dem für die Musikwissenschaft nicht günstigen akademischen Boden Zürichs: um so höher ist es zu bewerten, daß Bernoulli immer zur Fahne ernster Wissenschaftlichkeit gehalten hat. Wer den persönlich von echter Bescheidenheit erfüllten, liebenswürdigen und als Original zu wertenden Menschen Bernoulli gekannt hat, wird ihm ein treues und liebevolles Andenken bewahren; nicht bloß die Schweiz, die ganze deutsche Musikwissenschaft verliert in ihm einen ihrer charaktervollsten Vertreter. A. E.

Am 10. Mai ist Geh. Rat Julius Smend siebenzig Jahre alt geworden. Auch die Musikwissenschaft hat freudigen Anlaß, dem eminenten Förderer der Bachbewegung ihre Glückwünsche darzubringen.

In Dresden ist unter alten Notenbeständen des Kreuzarchivs eine zweite Abschrift — bisher war die einzige bekannte Abschrift die des Dresdner Kreuzkantors J. Z. Grundig in der Leipziger Stadtbibliothek — der Lukas-Passion von Heinrich Schütz gefunden worden.

Zu der Notiz in dieser Zeitschrift IX, 382, betr. Entdeckung der Tannhäuser-Melodie durch Dr. Hans Lütge, teilt Prof. Dr. Hans J. Moser (Heidelberg) mit, daß auch er in merkwürdiger Duplizität der Fälle diese Melodie aus zwei Bearbeitungen in Hs. München Staatsbibl. 3154 in einem vor Monaten abgeschlossenen Aufsatz über mehrere verschollene alte Volksweisen behandelt hat, der in den nächsten Wochen in John Meiers neuer Volksliedzeitschrift erscheinen wird.

Vom 7.—9. Juni wird in Berlin im Plenarsaale des Reichswirtschaftsrats vom Bund deutscher Musikerzieher der „erste deutsche Kongreß für Schulmusik" abgehalten. Gegenstand der Vorträge, Aussprachen und Beratungen werden die wichtigsten Themen der modernen Musikerziehung sein, wie die Bewährung der Richtlinien für Musikunterricht der höheren Schulen, die neuen Richtlinien für Volksschulmusikunterricht, Musikgeschichte und Kulturkunde, die Schallplatte im Musikunterricht, Stimm- und Sprachbildung

in der Schule, Jugendbewegung und Musikerziehung, die jüngste Musik in der Schule, Fachausbildung und Fortbildung des Schulmusikers usw. Vorträge werden halten: Reichskunstwart Dr. Redslob, Prof. Doegen, der Führer auf dem Gebiet des Lautapparatwesens, Amtsrat Schlicht vom Deutschen Sängerbund, Prof. Dr. Paul Luchtenberg, der Philosoph und Pädagoge, und eine stattliche Zahl von praktischen Schulmusikern, die Vorträge angemeldet haben. Gleichzeitig wird eine Tonwortkonferenz stattfinden; Einführungs- bzw. Fortbildungskurse über verschiedene Teilgebiete laufen parallel. Tagungsbeitrag 8 Rm. Anmeldung und Auskunft durch die Geschäftsstelle des Bundes, Berlin-Tempelhof, Albrechtstraße 41.

Die 3. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. S., die in der Pfingstwoche, 7.—11. Juni 1927, stattfinden sollte, mußte aus zwingenden Gründen auf Anfang Oktober verlegt werden. Das genaue Datum werden wir an dieser Stelle baldmöglichst veröffentlichen. Die Tagung hat sich zur Aufgabe gestellt, die Ergebnisse der früheren Orgeltagungen (Hamburg-Lübeck 1925 und Freiburg i. Br. 1926) vor allem nach der praktischen Seite hin weiter zu führen. Der Tagungsplan ist in 3 Sektionen gruppiert, deren Leitung Geh. Konsistorialrat Prof. D. Dr. Smend-Münster (Liturgik), Universitätsprof. Dr. Kroyer-Leipzig (Musikwissenschaft) und Kirchenmusikdirektor Prof. Joh. Biehle-Berlin und Bautzen (Orgelbau) übernehmen werden. Ferner haben die Herren Studienrat Flade, Musikdirektor Gölz, Prof. Guardini, Universitätsprof. Dr. Gurlitt, Senatspräsident D. Horn, Orgelarchitekt Jahnn, Prof. Dr. Keller, Dr. Mahrenholz, D. Arnold Mendelssohn, Regierungsrat Mundt, Prof. Weinmann u. a. Referate übernommen. Orgelkonzerte auf der Silbermannorgel werden von Prof. Franz Schütz-Wien, Günther Ramin, Organist an St. Thomae in Leipzig und Prof. Heitmann-Berlin ausgeführt. Ein Prospekt mit näheren Angaben über die Tagung wird auf Verlangen vom Bärenreiter-Verlag, Augsburg oder der Tagungsleitung in Freiberg, Hotel Karsch, Am Bahnhof 9, kostenlos abgegeben.

Bachs Kunst der Fuge wird am 26. Juni 1927 in der von Wolfgang Graeser hergestellten Form im Rahmen einer Bachfeier unter Leitung des Thomaskantors Professor Dr. Karl Straube in Leipzig zur Uraufführung kommen. Am 25. Juni wird diese „Leipziger Bachfeier" durch Motette und Aufführung der Johannespassion eingeleitet.

Kataloge

Rudolph Hönisch, Antiquariat, Leipzig. Katalog 62: Musik- und Theatergeschichte.

Diesem Hefte liegt ein Verzeichnis „Werke über Musik" des Verlags Ferdinand Hirt, Breslau, bei.

Mai	Inhalt	1927

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München NO 5, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Neuntes/Zehntes Heft 9. Jahrgang Juni/Juli 1927

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Zur Musikinstrumentenkunde der Machaut-Zeit

Von

Friedrich Gennrich, Frankfurt a. M.

Die „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der deutschen Musikgesellschaft" hat soeben den ersten Band der musikalischen Werke des bedeutendsten Komponisten des 14. Jahrhunderts, Guillaume de Machauts, von Fr. Ludwig herausgebracht. Durch diese Veröffentlichung wird ein bedeutsamer Teil des mittelalterlichen Musikschaffens der Öffentlichkeit bekannt, und es wird möglich werden, durch Aufführungen — vor allem der mehrstimmigen Kompositionen — der Zeit gerecht zu werden.

Die mehrstimmigen Werke sind nicht rein vokaler Art, sondern setzen in vielen Fällen das Mitwirken von Instrumenten voraus. Das gilt nicht nur für die soeben veröffentlichten Rondeaux, Virelais und Balladen, sondern auch manche der — allerdings erst einem späteren Band der Ausgabe vorbehaltenen — Motetten Machauts verlangen instrumentale Begleitung. Nun werden aber in den Hss. selbst keinerlei Angaben über die Art der begleitenden Instrumente gemacht, es muß also die Wahl der Instrumente dem Geschmack der Aufführenden überlassen bleiben.

Erfreulicherweise sind die Aufführungen mittelalterlicher Musik nicht mehr so spärlich wie früher, so daß man Gelegenheit hat, sich eine eigene Meinung über die Aufführungspraxis zu bilden. Ich erinnere nur an die ganz vorzüglich gelungene Wiedergabe spätmittelalterlicher Musik durch Herrn Dr. Besseler gelegentlich der Organistentagung im vergangenen Juli in Freiburg i. Br. Bei dieser Tagung hatte man auch Gelegenheit, altbekannte Orgelwerke auf der Prätoriusorgel zu hören; man konnte den gewaltigen Unterschied des Klangbildes gegenüber der Wiedergabe auf modernen Orgelwerken feststellen, und es war wie eine Offenbarung, die sich vergleichen läßt mit dem Eindruck, den man beim erstmaligen Hören von älterer Klaviermusik auf dem Cembalo empfand. Unwillkürlich stieg die Frage in einem auf, wie wohl die mittelalterliche Musik von mittelalterlichen Instrumenten begleitet geklungen haben mag.

Bisher hat man bei den Aufführungen mittelalterlicher Musik wohl vereinzelt ältere Instrumente benutzt, jedoch haben die modernen Instrumente bei weitem den breitesten Raum dabei eingenommen. Es mag aber einmal die Frage aufgeworfen werden, ob es nicht möglich sein sollte, auch zur Rekonstruktion mittelalterlicher Musikinstrumente vorzudringen, ein Experiment zu wagen, das sich ja bei der Prätoriusorgel so glänzend bewährt hat?

Allerdings ist das Experiment hier schwieriger durchzuführen, da uns besondere Schriften über Instrumente und deren Bau aus dieser Zeit bisher nicht bekannt geworden sind. Auch in den Theoretiker-Traktaten finden sich nur ab und zu Stellen über Instrumente, wie z. B. in des Hieronymus de Moravia Tractatus de Musica, Cap. XXIX (vgl. Coussemaker, Script. I, 152).

So sind wir für unsere Instrumentenkenntnis auf andere Quellen angewiesen: auf bildliche Darstellungen in Miniaturen und Skulpturen, auf Beschreibungen und Aufzählungen in Literaturdenkmälern. Was wir aus letzteren über die Blasinstrumente erfahren, hat Brücker kürzlich zusammengestellt[1]. Besonders interessant ist in dieser Zusammenstellung das, was wir aus den Texten über das Zusammenspielen verschiedener Instrumente erfahren.

Welches waren nun die Musikinstrumente der Machaut-Zeit?[2] Für Machaut selbst kommen in erster Linie Stellen aus seinen eigenen Werken in Betracht. Hier finden wir in seinem um 1342 entstandenen „Remède de Fortune" V. 3975 ff. eine Aufzählung, die leicht zugänglich ist[3].

Eine weitere wichtige Quelle bilden die „Echecs Amoureux", jene große, über 30000 Verse umfassende „pädagogische Enzyklopädie", deren Abschnitt über die Musikästhetik Abert in den Romanischen Forschungen XV (1904), S. 885 ff. veröffentlicht hat. Da die Echecs zwischen 1370 und 1380 — also wahrscheinlich noch zu Lebzeiten von Machaut — entstanden sind, ist die in V. 277 ff.[4] stehende Instrumentenaufzählung eine äußerst wertvolle Quelle, die von Abert noch durch eine weitere Stelle aus diesem Werk ergänzt wird[5].

Eustache Deschamps gedenkt seines Lehrers in drei Trauerballaden, die er auf den Tod Machauts gedichtet hat. In der dritten Strophe einer dieser Balladen zählt er eine Reihe von Instrumenten auf, die beim Tod ihres Meisters schweigen sollen[6]. Zwei dieser Balladen wurden dann von P. Andrieu als vierstimmige Doppelballade komponiert[7].

---

[1] Fritz Brücker, Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur, gedr. in Gießener Beiträge zur romanischen Philologie, Heft 19. Gießen 1926. Vgl. die Besprechung in dieser Zeitschrift, IX, S. 181 f.

[2] Für das 15. Jahrhundert kommt eine Instrumentenaufzählung bei Molinet, in einer Complainte auf die Schlacht bei Guinegate in Betracht, die jetzt leicht zugänglich ist bei P. Champion, Histoire poétique du XV[e] siècle, Paris 1923, Bd. II, S. 397 oder bei Le Roux de Lincy, Recueil de chants historiques français, Paris 1847, Bd. I, S. 385 ff.

[3] Hoepffner, Œuvres de Guillaume de Machaut, gedr. in Société des anciens textes français, Paris 1911, Bd. II, S. 145 und jetzt mit ganz ausführlichem Literaturnachweis bei Ludwig, Guillaume de Machaut, Musikalische Werke, Leipzig 1926, Bd. I, S. 102.

[4] H. Abert, Die Musikästhetik der Echecs Amoureux, gedr. in Romanische Forschungen, Bd. XV, 1904, S. 892.

[5] H. Abert, Die Musikästhetik der Echecs Amoureux, gedr. in SIMG VI, 1905, S. 354.

[6] Queux de Saint-Hilaire, Œuvres complètes de Eustache Deschamps, gedr. in Société des anciens textes français, Paris 1878, Bd. I, S. 245, Nr. 124.

[7] Ludwig, l. c. S. 49, mit Literaturangaben.

An demselben Hofe, an dem Machaut gewirkt hat, am Hofe des französischen Königs Karls V., lebte zu derselben Zeit ein „Jehan Lefevre (qui ne sçai forgier), nez en Ressons sur le Mas, vers Compiengne“ als „procureur en parlement du roy nostre Sire“. Er ist bekannt geworden als geschickter Übersetzer lateinischer Traktate, als gewandter Reimer und als Bearbeiter jener berüchtigten lateinischen Dichtung Matheolus', „der empörendsten Herabwürdigung der Frau im Mittelalter“. Hier interessiert uns eine Stelle aus der Übertragung einer pseudoovidischen, seit dem 15. Jahrhundert Richard de Fournival beigelegten lateinischen Dichtung, der sog. Vetula[1], die weiteren Aufschluß über die Musikinstrumente des 14. Jahrhunderts geben kann. Lefevre fand in seiner lateinischen Vorlage folgende wenig sagenden Verse:

HIS IMMISCEBAM QUICQUID POTERAT MODULARI
CONCENTUS VARIOS, LICET IN DIVERSA TRAHENTES,
CONCORDARE TAMEN VIVOS, VEL VOCE, VEL USU
INSTRUMENTORUM: QUICQUID VEL MUSICA SCRIBIT,
VEL DIDICERE MANUS AUDITU JUDICE, TACTU,
PULSU VEL TRACTU VEL FLATU. CYMBALA PULSUM
DURA VOLUNT, TRACTUMQUE FIDES ET FISTULA FLATUM,

die er durch eine interessante Aufzählung der zu seiner Zeit gebräuchlichen Musikinstrumente ersetzte. Ich teile die Stelle als kritischen Text unter Zugrundelegung der ältesten Hs. A = Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 881 fol. 4c—d mit und füge die Varianten aus den beiden andern Hss. B = Paris, Bibl. nat. fr. 2327 fol. 11r—v und C = Paris, Bibl. nat. fr. 19138 fol. 7v—8r bei.

Comment Ovide se deduisoit et esbatoit de pluseurs et divers instruments de musique[2].

Puis mettoie par argumens
Tous musiciens instrumens
Pour donner douce melodie.
Et combien que de bouche on die
Motez, balades, virelais,
fol. 4d. Comedies, rondeauls et lais,
Autres instrumens dont l'en use
En chalemie et cornimuse,
Orgues sëans et portatives,
Doucennes, fre[s]teaulx et estrives,
Psalterïon, decacordon
Qu'avecques la harpe acordon,
Cistole, rothe, simphonie,
La chevrette d'Esclavonnie
Et la flëuthe de Behaingne
Et la musette d'Allemaingne

[1] H. Cocheris, La Vieille ou Les dernières Amours d'Ovide par Jehan Lefevre, Paris 1861.

[2] Die Überschrift ist nur in Hs. C vorhanden; V. 7, Hs. C: Et autres chançons dont ... V. 8, Hs. C: cornemuse; V. 10, Hs. C: doulcines; V. 12, Hs. C: Que avec la harpe; V. 13, Hs. A: syphonie; V. 15, Hs. C: fleustie; V. 16, Hs. A: de All.; V. 17, Hs. A u. B eine Silbe zu wenig; Hs. B: vïelle lut; Hs. C: viele et luth et guisterne; V. 21, Hs. B: En leur donnant par son ... V. 23, Hs. C: cymbale.

Vielle et luth et guiterne
Et la rebebe a corde terne
Faisoie concorder souvent
Par poulz de doiz, par trait ou vent,
Et donner par leur son mistique
La melodie de musique.
Cymbales en poussant font grand noise
Et le choron d'une grant boise,
Quant on le bat dessus la corde,
Avecques les autres s'acorde.
Par touchier des doiz ou par traire
Ou par souffler se puet ce faire.

Diesen Dokumenten möchte ich ein bisher vollkommen unbekanntes hinzufügen, das den Vorzug hat, von einem Komponisten selber zu stammen.

Im Jahre 1352 starb in Tournai der als Geschichtsschreiber bekannt gewordene Abt des Klosters S. Martin, Gilles li Muisis. 1272 geboren, verlebte er eine fröhliche Jugend im Kreise lebenslustiger Studenten an der Universität Paris.

Je vic en men enfanche festyer de chistolles
Les clers parisyens revenant des escolles,
Et que privéement on faisoit des karolles:
C'estoit trestout reviaus, en tiens n'estoient folles.

So schreibt er in der 21. Strophe seiner „Maintiens des Beghines“[1].

Wenn auch nicht selbst ausübend, so war Gilles doch für Musik empfänglich; sagt er doch von sich: Instrumens et canchons ot volentiers sonner. Es ist deshalb leicht verständlich, daß er in seinen 1350 gedichteten „Méditations“[2] neben zeitgenössischen Dichtern auch Komponisten — die in der damaligen Zeit bekanntlich auch literarisch tätig waren — erwähnt. Er nennt zunächst Guillaume de Machaut:

V. 323. Or sont vivant biaus di faisant
Qui ne s'en vont mie taisant,
C'est DE MACHAUT le boin WILLAUME,
Si fait redolent si que bausme.

Und von Philippe de Vitry weiß er zu berichten:

V. 327. PHILIPPES DE VITRI et ses freres
Font choses bielles et moult cleres
Et la mettent leur estudie;
C'est ciertes gracieuse vie.

Als dritten im Bunde erwähnt Gilles den Dichter und Komponisten Jehan de le Mote, indem er von ihm sagt:

V. 331. Or y rest JEHANS DE LE MOTE
Qui bien le lettre et le notte
Trœve, et fait de moult biaus dis,
Dont maint signeur a resbaudis,

[1] Kervyn de Lettenhove, Poésies de Gilles li Muisis, Louvain 1882, S. 240.
[2] Kervyn de Lettenhove, l. c. S. 88 ff.

Si k'a honneur en est venus,
Et des milleurs faiseurs tenus,
Et si vivre administret;
De ses fais a moult registret.

Leider ist bis heute noch nichts von den Kompositionen des Jehan de le Mote bekannt geworden, obwohl wenigstens die Texte zu den Chansons und Balladen, die er in seine Versdichtungen „Li regret de Guillaume le Conte de Hayneau" und in seinen „Parfait du Paon" eingestreut hat, erhalten sind.

Jehan de le Mote war Zeitgenosse Machauts. Seine Balladen stellen in formaler Hinsicht einen merklichen Fortschritt gegenüber denen aus der 1332 entstandenen „Prise amoureuse" von Jehan Acart de Hesdin dar. Es wäre deshalb möglich, daß Jehan de le Motes Schaffen einen gewissen Einfluß auf Machauts frühe Dichtungen und Kompositionen ausgeübt hat.

Wir verdanken nun dem „Parfait du Paon", der im Jahre 1340 gedichtet wurde, eine Aufzählung der in dieser Zeit gebräuchlichen Instrumente. Die bisher unbekannte Stelle lautet in der Hs. Paris, Bibliothèque nationale fr. 12565:

fol. 257v°. En la cambre amoureuse s'esvoisent les pucielles;
Li rois et si grigois Indois et damoisielles
Cantent et sollefient[1] lor ballades nouvelles.
Li rois em prist copie, car bonnes sont et belles.
Puis demandent le vin et espisces nouvelles.
Le vin lor aporterent escuyer encotielles.
Apriés boire öissiés pippes et calimelles,
Orghes, harppes, ghisternes, douchaines et fretelles,
Estives, cor a dois, trompes, tabours, vïelles.
Ainssi que li un dansent, li autre sont sour sielles.

Und an einer weiteren Stelle heißt es:

fol. 279r°. De sanc noir et bete de chiervelle noirchie
Est rasée et couverte la large praerie;
Sonnent cor et buisinnes et trompes a le fie,
Cor a dois et flaiot, mainte estives jolive,
Trompes, tabours, naquaires et font tel tambourrie
Que ciel et bos et yaue et li airs enfourmie,
Li mur en retentissent . . .

Mögen diese Zeilen dazu beitragen, Interesse an dem Problem der Rekonstruktion mittelalterlicher Musikinstrumente wach zu rufen.

---

[1] Sollefier = heute solfier, solfeggieren. Es ist dies der älteste bisher bekannt gewordene Beleg für die in Frankreich so weit verbreitete Art der Gesangsübung.

Bemerkungen zu Zarlinos Theorie

Von

Fritz Högler, Wien

Unter den Musiktheoretikern, welche den Gang der Entwicklung, den die Musiktheorie genommen hat, entscheidend beeinflußten und bestimmten, nimmt Gioseffo Zarlino zweifellos einen Ehrenplatz ein. In überschwänglichen Worten preist ihn Francesco Caffi in der „Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco". „Zarlino sei der Apostel der Musik, der Schöpfer des geschriebenen Gesetzes in der Musik". Von den Schriften Zarlinos nennt Caffi die Istitutioni Harmoniche und die Sopplimenti die „klassischen Werke dieses Meisters": „. . . opere, . . . che, stampate più volte, il mondo tutto conosce e possiede. E queste divennero si può dire il Corpo juris della Musica, da cui tutti gli scrittori teoretici e quindi i pratici desunser poi le regole e le leggi dopo di lui mai più mutate" (a. a. O., S. 134). Hugo Riemann hat in seiner Geschichte der Musiktheorie[1] in einem längeren Absatze Zarlinos Bedeutung als Theoretiker gewürdigt. Riemann war es aber hauptsächlich darum zu tun, klarzulegen, inwieweit die von M. Hauptmann aufgestellte „Duale Natur der Harmonie" bereits von Zarlino zum ersten Male erkannt und bestimmt worden ist. So können wir es begreifen, daß sich bei Riemann im genannten Kapitel einige Unklarheiten bzw. kleine Irrtümer vorfinden, die einer Klärung und Richtigstellung bedürfen.

Bekannt ist Zarlinos Versuch, die Rangordnung der Kirchentöne umzustellen, die Tonart auf C als 1. Kirchenton zu bezeichnen bzw. der Oktavgattung auf C den 1. Rang zu erteilen. Weniger bekannt ist es aber, daß Zarlino jahrelange Überlegung brauchte, bevor er sich zu dieser Umstellung der Kirchentonarten entschlossen hat, die ja eine ungeheure Kühnheit der kirchlichen Autorität gegenüber bedeutete. In den Istit. aus dem Jahre 1558 und in der 1562 erschienenen Neuauflage dieses Werkes ist die althergebrachte Benennung der Kirchentöne beibehalten: der 1. auf D, der 2. auf A usw. Erst in den Dimostrationi Harmoniche, die 13 Jahre nach der 1. Auflage der Istit. erschienen sind, hat Zarlino die angeführte Umstellung der Kirchentonarten gewagt. Bedenken wir, daß die Notwendigkeit einer Cdur-Skala erst von Glarean klar erkannt worden ist und erst durch dessen Dodekachordon (1547) die C-Tonart als 11. Kirchenton ihre theoretische Begründung erfahren hat. Und dieser 11. Kirchenton, von Glarean „Modus Jonicus, omnium Modorum usitatissimus" genannt, erhält bei Zarlino die erste Stelle, und die entsprechende Oktavgattung bezeichnet er als „d'ogni altra più naturale" (Dimost., 5. Buch, Def. 8). Riemanns[2]

[1] Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die 2. Auflage.

[2] Auch Caffi tut in der Biographie Della Vita e delle opere del prete Gioseffo Zarlino von dessen Umstellung der Kirchentöne nur im allgemeinen Erwähnung: „Egli mutò le corde e l'ordine de i tuoni ecclesiastici nel fissare le loro fondamentali e nel determinare il numero e la qualità loro secondo la varia specie d'autentici e di plagali".

Michel Brenet hat in ihrem Aufsatz: Deux Traductions Françaises inédites des Institutions Harmoniques de Zarlino (erschienen in L'Année Musicale 1911) nur die franz. Übersetzungen ver-

Ansicht, daß Zarlino „die abweichende Zählweise der Kirchentöne ... konstant" anwendet, besteht also nicht zu Recht; ebensowenig die darauf gestützte Behauptung, daß Orazio Tigrini in einem Irrtum befangen sei, wenn er sich in der Beibehaltung der alten Zählweise der Kirchentöne auf Zarlino selbst berufe (a. a. O. 399 ff). Es ist sehr wahrscheinlich, daß Tigrini, dessen Compendiolo della Musica Zarlino gewidmet ist, nur die ersten Auflagen der Istit. gekannt und sich daher mit Recht auf Zarlino selbst berufen hat.

Es war naheliegend, darüber nachzuforschen, was Zarlino zu dieser Umstellung[1] der Kirchentöne bewogen habe. M. Claudio (Dimost., 5. Buch, S. 246) stellt an ihn die Frage: „... Onde aviene, che voi fate la Prima specie della Diapason quella, ch'hà il Semituono maggiore tra la terza & quarta chorda & anco tra la Settima & la Ottava; & fin'hora da tutti i Musici è stato tenuto quella esser prima ch'hà il detto Semituono tra la Seconda & la Terza e tra la Sesta & la Settima, la quale è veramente la Seconda specie, ch'havete definito nel vostro Ordine?"

Der Schulmeister Zarlino gibt ihm zur Antwort: „... Acciochè le cose della Musica siano ben regolate & intese per quell verso, ch'intender si debbono"; und dann folgt die eingehende Begründung. Zunächst setzt er auseinander, daß durch die harmonische Unterteilung der Oktave sich folgende Intervalle in der Aufeinanderfolge ergäben: Großer, — kleiner Ganzton, großer Halbton, großer, — kleiner, — großer Ganzton, großer Halbton. Und eine in dieser Weise geteilte Oktave fände sich nur innerhalb der Töne C—c. (Auf diese rein mathematische Begründung komme ich später noch zu sprechen.) Ferner erklärt Zarlino, daß bei einer Einteilung des Tonsystems in Hexachorde es weitaus gelegener wäre, die 1. Oktavgattung mit der Silbe Ut zu beginnen als mit Re, wie es bisher geschehen war. Drittens habe ihm diese Umstellung die Möglichkeit geboten, sämtliche Konsonanzgattungen von C aus zu berechnen, während man früher (i nostri Antichi), als man die Oktavgattungen von A (Re) aus zählte, die erste Quintengattung auf D verschieben mußte, da die 2. Quinte H—F nicht zu brauchen war; andrerseits konnte man mit den Quartengattungen nicht in D beginnen, da die 3. Quartengattung als Tritonus unbrauchbar war. Als vierte und letzte Begründung führt Zarlino an, daß ihm die Umbenennung der Kirchentöne die Möglichkeit gebe, ohne Unterbrechung die 12 Kirchentonarten aufeinanderfolgen zu lassen, wobei noch die regelmäßigen Finales C, D, E, F, G, a mit den Tönen Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La zusammenfielen. Interessant ist es aber ferner zu beobachten, wie Zarlino, in seinen Schriften stets bemüht, die Theorien der antiken Schriftsteller mit den modernen zu vergleichen und allfällige Übereinstimmungen in der Gegenwart und Vergangenheit aufzuweisen, auch in diesem Falle eine enge Beziehung zwischen dem System der modernen und griechischen Tonarten herzustellen

glichen. Da diese sich an die späteren Ausgaben der Istit. halten, bringen sie die Kirchentöne in der neuen Zählweise Zarlinos.

Ambros hingegen hat nur die ersten Auflagen der Istit. berücksichtigt; daher seine Ansicht, daß Glareans System der Kirchentöne „von den folgenden Autoren, wie Zarlino u. A." beibehalten worden sei (Ambros, Geschichte der Musik, 3. Bd., S. 93).

[1] Herrn Prof. Johannes Wolf, der die Überprüfung der entsprechenden Kapitel in der 1. Aufl. der Istit. aus dem Jahre 1558 (Exemplar in der preuß. Staatsbibl., Berlin) vorgenommen hat, spreche ich für sein freundliches Entgegenkommen meinen herzlichsten Dank aus.

meint. Er behauptet nämlich, durch die neue Einteilung der Kirchentöne die Ordnung der antiken Skalen wiedergefunden zu haben. Und zwar entspräche dem Kirchenton auf E die dorische Tonart, der Skala auf D die phrygische und der Tonart auf E die lydische; denn diese antiken Skalen seien nach zahlreichen Berichten „von einander in Ganztonabständen getrennt" aufgebaut gewesen. Zarlino hat sich an einer andern Stelle ausführlich mit der Rangordnung der antiken Skalen beschäftigt. Im 6. Kap. des 4. Buches der Istit. klagt er über die scheinbar willkürlichsten Bezeichnungen, die sich bei den verschiedenen griechischen Schriftstellern vorfänden. In diesem Kap. setzt Zarlino mit besonderer Genauigkeit das Tonsystem Euklids auseinander; er führt die Tonarten teilweise mit griechischen und lateinischen Namen an:

H—h ... mixolydisch, die sog. βαρύπυκνοι
c—c′ ... lydisch, die sog. μεσώπυκνοι
d—d′ ... Phrygisch, die sog. ὀξύπυκνοι
e—e′ ... Dorisch
f—f′ ... Hypolydisch
g—g′ ... Hypophrygisch
a—a′ ... Hypodorisch (Lochrica).

Wir können es kaum begreifen, daß Zarlino in seinen zahllosen Vergleichen mit den antiken Tonarten nie mehr auf diese von uns heute anerkannte Einteilung der antiken Skalen verfallen ist, daß er bei einer Unterscheidung der ersten drei Haupttonarten nach Ganztonabständen untereinander nicht sofort das Euklidsche System übernommen hat. In diesem Zusammenhang möchte ich noch eine Stelle aus den Istit. anführen. Im 14. Kap. des 1. Buches setzt Zarlino in einer philosophisch gehaltenen Abhandlung die Bedeutung des Senario auseinander; hierbei greift er auf das griechische Tonsystem zurück und betont die außerordentliche Wichtigkeit des Senario bei den alten Griechen; so fänden sich „appresso gli Antichi Sei Specie d'Harmonia poste in uso, che sono Doria, Frigia, Lidia, Mistolidia ò Locrense, Eolia ... & la Iastia overo Jonica". Auffallend ist dabei die umgekehrte Rangordnung der ersten vier Tonarten im Vergleich zu Euklids System. Diese Verschiebung legt uns die Vermutung nahe, daß Zarlino den gleichen Fehler begangen habe, wie die Theoretiker vor ihm, daß er nämlich die Tonarten der Griechen — entgegen ihrem Brauche — von unten nach oben zählte. Der große Praktiker Zarlino läßt in der besonderen Besprechung der Kirchentonarten die griechischen Namen gänzlich fallen und nennt sie kurzweg den 1., 2., 3. .. Modus (Istit., 4. Buch, Kap. 9—30). Hervorgehoben sei noch, daß gerade Zarlino, dieser wissenschaftlich gründlichst gebildete Musiker, ganz entschieden die Ansicht vertreten hat, daß wir uns über die griechische Musik nie ein ganz sicheres Bild machen könnten, da „... il loro uso essere totalmente spento, che non potemo trovare di loro vestigio alcuno" (Istit., 4. Buch, Kap. 3).

Wie schon erwähnt, änderte Zarlino zugleich mit der Rangordnung der Kirchentonarten auch seine Intervallenlehre, welche hauptsächlich im 2. und 3. Buche der Istit. enthalten ist. Während die 1562 erschienene 2. Auflage der Istit. an den alten Gattungen noch festhält, zählt die 3. Auflage alle konsonanten und dissonanten Intervalle von C aus. Wir wollen uns nun eingehend mit dieser Intervallenlehre be-

schäftigen, dabei aber in Zarlinos ureigenstem Sinne vor allem auf die mathematischen Bestimmungen Rücksicht nehmen; denn, wenn wir Zarlinos Theorien verstehen wollen, so müssen wir auch seine mathematischen Methoden zu verstehen trachten. Vergessen wir nicht, daß er selbst für die Unterordnung der Musik unter die Mathematik eingetreten ist. „Per qual cagione la Musica sia detta Subalternata all' Arithmetica" überschreibt er das 20. Kap. seines 1. Buches der Istit. Fast auf jeder Seite seiner theoretischen Werke begegnen wir Zahlen und Ziffern, geometrischen Figuren und Zeichnungen; man prüfe daraufhin die Dimost. Harm., welche u. a. Vergleiche des chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechts enthalten, verschiedene Möglichkeiten der Aufteilung des Komma erörtern und andere verwickelte Berechnungen mehr.

Zum besseren Verständnis unserer Ausführungen seien zunächst einige Begriffe klargestellt, die Zarlino zum Teil abweichend von unserer Terminologie verwendet; als die wichtigsten davon sind die Proportion und Proportionalität hervorzuheben. Es sei vorweggenommen, daß Zarlino nicht ganz streng an der Bedeutung eines einmal gegebenen Begriffs festhält; wir können ihm nicht den Vorwurf ersparen, durch die schwankende Verwendung einzelner Begriffe des öfteren Unklarheiten verursacht zu haben, die manchmal kaum eindeutig zu lösen sind. Als besonders kennzeichnendes Beispiel möchte ich die von Zarlino so häufig gebrauchte „replica (replicate)" anführen, die Riemann als Umkehrung aufgefaßt hat (a. a. O., S. 390). Diese Auslegung ist an der entsprechenden Stelle gewiß möglich; im allgemeinen versteht aber Zarlino unter der Replica nur die um eine oder zwei Oktaven erweiterten Intervalle, wie aus verschiedenen Stellen des 3. Buches der Istit. klar zu ersehen ist; dieser „Wiederholung" entspräche auch am besten die Bedeutung der italienischen „replica".

Um auf unseren Fall zurückzukommen: Zarlino definiert die Proportion im 21. Kap. des 1. Buches der Istit. als „. . . habitudine ò convenienza, ch'hanno due finite quantità d'un Medesimo Genere Propinquo, siano equali overo inequali tra loro". Man kann nur, sagt er weiter, eine Linie mit einer Linie, eine Fläche mit einer Fläche usw. zueinander in Beziehung setzen, nicht aber z. B. eine Linie mit einer Fläche. Die wichtigsten Proportionen sind die der Quantität; diese können rational oder irrational sein: „. . . la Rationale è quella, che da Numeri, i quali contengono ò sono contenuti, piglia la sua denominatione; come dal 2, ch'essendo comperato all'Unità[1] nella ragione del contenere è denominata la Dupla proportione". Die irrationale Proportion kommt für den Musiker nicht in Betracht. Die rationale teilt sich weiter „nella Proportione di Equalità & in quella d'Inequalità". Unter der Proportionalità[2] versteht Zarlino die Teilung (Divisione) zweier in einem beliebigen Verhältnis stehender Zahlen. Von den Proportionalitäten bezeichnet er die arithmetische, geometrische und harmonische als die wichtigsten; er beruft sich hierbei auf Platon, Pythagoras und Aristoteles. Zarlino lehrt (1. Buch,

---

[1] Unità ist für Zarlino so wie für den hlg. Augustinus das Principium per quod: „benchè non sia Numero, tuttavia è principio del Numero" (Istit., 1. Buch, Kap. 12).

[2] Heute sprechen wir von einer Proportion (Ebenmaß) in der Mathematik, wenn 2 Differenzen oder Quotienten durch das Gleichheitszeichen (=) verbunden werden: $a-b = c-d$ bzw. $\frac{a}{b} = \frac{c}{d}$ $a : b = c : d$). In ersterem Falle ist die Proportion eine arithmetische, in letzterem eine geometrische.

Kap. 35): „... La Proportionalità arithmetica è quella, la quale tra due termini (Glieder) di qualunque Proportione ne haverà un mezano accommodato in tal modo, che essendo le differenze de i suoi termini equali, inequali saranno le sue proportioni (also eine arithmetische Proportion, welche die Form: a–b = b–c hat). Per il contrario la Divisione ò Proportionalità Geometrica è quella, le cui proportioni per virtù del nominato termine mezano essendo equali, inequali saranno le sue differenze (also unsere heutige geometrische Proportion in der Form a : b = b : c). Ma quella si chiama Harmonica, nella quale tal termine farà inequali non solo le sue differenze, ma le sue proportioni ancora, di maniera, che l'istessa proportione, che si trova tra esse differenze, si ritroverà etiandio ne i suoi estremi termini".

Und wie finden wir den Divisor der verschiedenen Proportionen? Die Antwort darauf bringen die folgenden Kap. des 1. Buches der Istit.; zunächst das 36. Kap. für die arithmetische Teilung: „... Questo potremo ritrovar facilmente, quando sommati insieme i termini della Proportione proposta, divideremo il prodotto (Summe!) in due parti equali ... Bisogna però avertire, che quando la proposta Proportione si ritroverà esser ne i suoi termini radicali (z. B. 3 : 2), non si potrà osservare il predetto modo, perciochè necessariamente sarà contenuta da numeri Contraseprimi (unter sich unteilbar, müssen aber keine Primzahlen = Numeri Primi e Incomposti sein; vgl. 2. B., K. 12), i quali sommati insieme ne daranno un numero Impare ... Raddopieremo sempre i detti termini ..., i quali non varieranno la prima proportione (der Wert der Proportion = Quotienten bleibt unverändert). Hora fatto questo, sommando questi numeri insieme e dividendo il prodotto in due parti equali, quello che ne verrà, sarà il ricercato Divisore"; z. B. 3 : 2 = 6 : 4, der gesuchte Divisor ist $\frac{1}{2}$ (6 + 4) = 5, also unser arithmetisches Mittel; wir erhalten: 6 : 5 : 4. Die Differenzen sind gleich: 6 — 5 = 5 — 4; die Proportionen sind verschieden: 6 : 5 nicht wie 5 : 4. In jeder Divisione arithmetica ist der Wert des Quotienten, der aus den größeren Zahlen gebildet wird, kleiner als der Wert der Proportion mit den kleineren Zahlen.

Das 37. Kap. behandelt die Proportionalità Geometrica: „... Proposto che haveremo qual si voglia Proportione da dividere ... primieramente moltiplicaremo quelli l'un con l'altro; dopoi caveremo la Radice quadrata del prodotto (die Quadratwurzel aus dem Produkt) ... & tal Radice sarà il ricercato Divisore"; z. B. 4 : 1, $\sqrt{4 \times 1} = 2$; wir erhalten also: 4 : 2 : 1. Die Differenzen sind verschieden (2 und 1), es verhält sich aber 4 : 2 = 2 : 1. Ein irrationaler Divisor ist in den Intervallberechnungen natürlich nicht zu brauchen.

Im 39. Kap. setzt Zarlino die harmonische Teilung auseinander: „... Tal Divisore ... potremo facilmente ritrovare; quando pigliati li Termini radicali di quella Proportione, che vorremmo dividere, li divideremo primamente nella Proportionalità Arithmetica; dopoi moltiplicati gli estremi suoi termini per il loro termine mezano, i prodotti veranno ad essere gli estremi (die äußeren Glieder) dell'Harmonica; il perche medesimamente moltiplicato il maggiore col minimo, si verrà a produrre il mezano di tal Proportionalità, cioè il Divisore"; z. B. 3 : 2 = 6 : 4; die arithmetische Teilung hieße: 6 : 5 : 4. Nun multiplizieren wir die äußeren Glieder mit dem arithmetischen Mittel (5); wir erhalten : 30 und 24. Das

Produkt der größten und kleinsten Zahl d. i. 6×4 ergibt uns den Divisor 24. Die harmonische Teilung heißt somit: 30 : 24 : 20; jede solche Proportion kann natürlich nachträglich wieder durch 2 gekürzt werden; also: 15 : 12 : 10. In der harmonischen Teilung verhalten sich die Differenzen so wie die äußeren Glieder; 6 : 4 = 30 : 20, bzw. 3 : 2 = 15 : 10. Der Wert des Quotienten der großen Zahlen ist größer als der Wert des Quotienten, der aus den kleinen Zahlen gebildet ist.

Zarlino hat im 1. Buch der Dimost. (Def. 14) noch eine besondere Proportion besprochen — die Proportionalità Contr'harmonica; ihre Kennzeichen sind: der Quotient der größeren Zahlen ist kleiner an Wert und die äußeren Glieder sind verkehrt proportional den Differenzen. Die verschiedenen Arten der Division ermöglichen uns die Teilung eines beliebigen Quotienten — musikalisch ausgedrückt: die Teilung eines beliebigen Intervalls.

Bevor wir uns an diese Aufgabe heranmachen, wollen wir die wichtigsten, von Zarlino am häufigsten gebrauchten „Proportioni di maggiore Inequalità" zusammenstellen. Dem 1. Buche der Dimost.[1] entsprechend sind folgende „Specie" zu unterscheiden:

Nach der 4. Definition: „Quell'Intervallo, del quale la maggiore di due Quantità sonore contiene la minore più volte interamente, come sarebbe due, tre ... si chiama Molteplice; il primo de i quali si nomina Duplo, il secondo Triplo ... also 2 : 1; 3 : 1 usw.

Nach der 5. Definition: „Quello nel quale la maggior quantità contiene la minore una fiata & una sua parte Aliquota[2] si chiama Superparticolare", z. B. 3 : 2 als Sesquialtera.

Nach der 6. Definition: „L'Intervallo, nel quale la maggior quantità sonora contiene la minore una sol'fiata e più parti di essa, che si chiamano parte Nonaliquota[2] è detto Superpartiente", z. B. 5 : 3 als Superbipartienteterza.

Nach der 7. Definition: „Quell'è detto Molteplice Superparticolare, del quale la maggior quantità contiene la minore due ò più volte & una sua parte Aliquota". z. B. 5 : 2 als Dupla-Sesquialtera.

Nach der 8. Definition: „Quell'è nominato Molteplice - superpartiente, del quale la maggior contiene la minore due ò più fiate con una sua parte Nonaliquota", z. B. 8 : 3 als Duplasuperbipartienteterza. Die Kenntnis dieser Fachausdrücke ist zum Verständnis der Werke Zarlinos unumgänglich notwendig.

Nunmehr wollen wir die Teilung der einzelnen Intervalle vornehmen. Von grundlegender Bedeutung ist die Unterscheidung der arithmetischen und harmonischen Teilung nach dem Gesichtspunkte, daß bei jener der Quotient der größeren Zahlen dem Werte nach kleiner ist, als der aus den kleinen Zahlen gebildete, während in der Proportionalità Harmonica gerade das Gegenteil zutrifft, d. h. ins Musikalische übertragen: die arithmetische Teilung ergibt im Gegensatz zu der harmonischen die kleinen Intervalle unterhalb der großen. So finden wir in der arithmetischen Teilung der Oktave 2 : 1 = 4 : 3 : 2, die Quarte (4 : 3) unter der Quinte (3 : 2), während uns

[1] Man vergleiche auch das 1. Buch der Istit., welches in ausführlicher Weise die verschiedenen Spezies der Proportionen behandelt.

[2] Parte Aliquota und Nonaliq. vgl. Istit., 1. Buch, Kap. 23.

die harmonische Teilung der Oktave — 4 : 3 : 2 = 12 : 8 : 6 gekürzt durch 2 = 6 : 4 : 3 — die Quinte unterhalb der Quarte bringt (Istit., 4. B., 9. Kap. oder Dimost., 2. B., 1. Proposta). Die Quinte teilt sich arithmetisch in eine kleine und in eine große Terz: 3 : 2 = 6 : 4, also: 6 : 5 : 4; harmonisch aber in die große und kleine Terz; 3 : 2 wird zu 6 : 5 : 4 geteilt und weiter in: 30 : 24 : 20 = 15 : 12 : 10, d. h. aus der arithmetischen Teilung der Quinte entsteht der Moll-, aus der harmonischen der Durdreiklang (Istit., 3. B., Kap. 14 oder Dimost., 2. B., Proposta 6). Der große und der kleine Ganzton ergeben sich aus der harmonischen Teilung der großen Terz: 5 : 4 zu 10 : 9 : 8 zu 90 : 80 : 72 = 45 : 40 : 36. Der große Ganzton 9 : 8 ist unter dem kleinen Ganzton 10 : 9 zu finden (Dimost., 2. B., Proposta 8). Wir können den großen Ganzton auch durch Vergleich der Quinte mit der Quarte $\frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{9}{8}$ bzw. den kleinen Ganzton durch Gegenüberstellung von Quarte und kleiner Terz berechnen $\frac{4}{3} : \frac{6}{5} = \frac{10}{9}$, wie Zarlino im 1. Buch der Dimost. auseinandersetzt. Den großen Halbton erhalten wir durch Vergleich der Quarte mit der Großen Terz $\frac{4}{3} : \frac{5}{4} = \frac{16}{15}$. Den kleinen Halbton oder „Diesis maggiore Enharmonico" können wir auf zwei Wegen gewinnen: Durch Vergleich des Ditonus und Semiditonus (Dimost., 2. B., Def. 23) $\frac{5}{4} : \frac{6}{5} = \frac{25}{24}$ oder durch Gegenüberstellung des kleinen Ganztons und großen Halbtons: $\frac{10}{9} : \frac{16}{15} = \frac{25}{24}$. Die Unterscheidung des großen und kleinen Halbtons gibt uns ein „picciolo Intervallo", welches Zarlino „Il Diesis Minore Enharmonico" nennt: $\frac{16}{15} : \frac{25}{24} = \frac{16}{15} \times \frac{24}{25} = \frac{128}{125}$ (Dimostrazioni, 2. B., Def. 24); während uns die Gegenüberstellung des großen und kleinen Ganztons das Comma gibt: $\frac{9}{8} : \frac{10}{9} = \frac{81}{80}$.

Eines ist ohne weiteres einzusehen: Zarlino setzt das Prinzip der harmonischen Teilung getreu durch. Aus der Oktave entstehen die Formen der Quinte und Quarte; durch die Teilung der Quinte finden wir die große und kleine Terz; die große Terz teilt sich wiederum in den großen und kleinen Ganzton. Nur die Halbtöne ergeben sich aus einer Vergleichung der einzelnen Intervalle. Zarlino war sich der folgerichtigen Durchführung der harmonischen Teilung auch vollkommen bewußt. Desiderio stellt an ihn die Frage: „Da che viene, ch'in tutte le Divisioni, fatte fino hora harmonicamente, havete sempre pigliato la Parte maggiore della divisione precedente & non minore?" „Perchè la minore non dà quelli Intervalli, che fanno al proposito, ne consonanti ne anco dissonanti, come da questo potrete comprendere, che dividendosi la Diatesseron harmonicamente in due parti . . . ne vengono due Intervalli, de i quali il maggiore è contenuto della Sesquisesta & lo minore Sesquisettima proportione, che se ben sono Superparticolari, non fanno però Consonanza alcuna, perciochè i loro termini non sono contenuti tra le Proportioni delle parti del Senario . . . onde non servano alle nostre Harmonie, essendo che non sono Intervalli, per i quali l'uno maggiore

de i consonanti superi un'altro minore, come sono gli Intervalli de i Tuoni & Semituoni".

Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich behaupte, daß Zarlino das Prinzip der harmonischen Teilung als Erster konsequent durchgeführt hat; meiner Meinung nach hat Salinas mit seinen Berechnungen in den „De musica libri 7" (Salamanca 1577) keineswegs „wertvolle Ergänzungen zu den Aufstellungen Zarlinos geliefert" — eine Ansicht, welche Riemann in seiner Geschichte der Musiktheorie vertreten hat (S. 396). Es sei auch nebenbei die irrtümliche[1] Berechnung des kleinen Halbtons aus der Vergleichung von großem Ganzton und großem Halbton (a. a. O., S. 398 u. 399) richtiggestellt: Nur die Gegenüberstellung des kleinen Ganztons und des großen Halbtons oder der großen und kleinen Terz geben uns die Proportion des kleinen Halbtons als 25 : 24, wie wir aus Zarlinos 23. Definition in den Dimost. klar ersehen haben und wie er es auch bereits in den ersten Ausgaben der Istit. eindeutig ausgesprochen hat. Im 46. Kap. des 2. Buches findet sich folgende Teilung des chromatischen Tetrachords:

60 E		Hypate meson
	Trithemituono, Sesquiquinta	
72 ✕		Lychanos hypaton
	Semituono minore, Sesqui 24	
75 C		Parhypate hypaton
	Semituono maggiore, Sesqui 15	
80 ♮		Hypate hypaton

Im 39. Kap. desselben Buches finden wir in der Ausgabe 1562 die aus den harmonischen Unterteilungen sich ergebende Skala ohne bestimmte Töne, sozusagen als ideale Tonleiter; erst die dritte Auflage der Istit. (1573) bringt dazu die Tonbezeichnungen der C dur-Skala. Nun verstehen wir auch die eingangs aufgestellte Behauptung, die vom rein mathematischen Standpunkt ausgegangen war, daß nämlich die Oktavgattung auf C „d'ogni altra più naturale" sei; denn nur in ihr finden sich die Intervallverhältnisse in der Aufeinanderfolge, wie sie sich aus der fortgesetzten harmonischen Teilung ergeben, wenn wir von der Benützung aller Akzidentien absehen:

Divisione Harmonica
della Diapason nelle sue parti

180 Sesqui 8, C Tuono maggiore,	160 Sesqui 9, D T. minore,	144 Sesqui 15, E Semit. mag.,	135 Sesqui 8, F T. maggiore,
120 Sesqui 9, G T. minore,	108 Sesqui 8, a T. maggiore,	96 Sesqui 15 ♮ Semit. maggiore,	90. c.

[1] Riemanns Zitat aus dem 2. Buche des Salinas: „... ex excessu Ditoni ad Semiditonum Semitonium minus in sesquigesimaquarta" zur Auffindung des kleinen Halbtons ist richtig, aber auch schon von Zarlino vorweggenommen (vgl. Riemann a. a. O., S. 398).

Soviel über den Mathematiker Zarlino. Nun seien im Zusammenhang mit der Intervallenlehre einige Stellen mitgeteilt, die der Künstler Zarlino geschrieben hat, die uns offenbaren, was für ein feines ästhetisches Empfinden diesen Mann ausgezeichnet hat. „In qual maniera le Harmonie si accomodino alle soggette parole“ lautet die Überschrift des 32. Kap. aus dem 4. Buche der Istit. Der außerordentlichen Bedeutung des Textes, der Wahl des Stoffes in der Komposition, war er sich wohl bewußt; Platons berühmter Ausspruch vom Melos findet sich bei Zarlino des öfteren angeführt. Der Musiker, sagt Zarlino, möge sorgfältig den Text prüfen, ehe er sich an dessen Vertonung heranmache. „. . . Et debbe avertire d'accompagnare quanto potrà in tal maniera ogni parola, che dove ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine & altre cose simili, l'Harmonia sia simile à lei, cioè, alquanto dura & aspra, di maniera però, che non offendi. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimóstrerà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime & altre cose simili, che l'Harmonia sia pieno die mestitia“. Und wie erreicht das der Musiker? „. . . Il che farà ottimamente, volendo esprimere i primi effetti, quando usarà di por'le parti della cantilena, che procedino per alcuni movimenti senza'l Semituono, come sono quelli del tuono e quelli del Ditono, facendo udire la Sesta overo la Terzadecima maggiori, che per loro natura sono alquanto aspre, sopra la chorda più grave del concento, accompagnandole anco con la sincopa di Quarta ò di Undecima sopra tal parte, con movimenti alquanto tardi, tra i quali si potrà usar'etiandio la sincopa della Settima“. Der Eindruck des Harten, Steifen, Herben ist also musikalisch in der Durtonart, in der melodischen Verwendung der großen Terz und großen Sexte, in der häufigen Benützung von Quarten — und Septenvorhalten wiedergegeben. „Ma quando vorrà esprimere i secondi effetti, allora usarà . . . i movimenti, che procedono per Semituono & per quelli del Semiditono & altri simili; usando spesso le Seste overo le Terzedecime minori sopra la chorda più grave della cantilena, che sono per natura loro dolci & soavi, massimamente quando sono accompagnate con i debiti Modi & con discretione & giuditio“. Trauer also, Seufzer und Tränen drücken wir in der Musik in Moll aus, durch melodische Fortbewegung in den Intervallen der kleinen Terz und der kleinen Sexte[1], denn diese sind „unendlich süß“. Ja — noch mehr, Zarlino fordert zur Charakterisierung des Männlichen die „Movimenti naturali“, welche nur die „chorde naturali“ benützen, während zur musikalischen Wiedergabe des Süßen, Wehmutsvollen, die „Movimenti accidentali“ empfohlen werden. „I primi movimenti fanno la cantilena . . . più sonora & virile & li secondi più dolce & più languida“ (also schmachtend!). Es ist, als hätte Zarlino das „schmachtende“ Tristanvorspiel und Isoldes Liebesseufzer in der wundervollen kleinen Sexte um Jahrhunderte vorausgeahnt. Unglaublich fein ist ferner seine Erkenntnis von der Bedeutung des Halbtons in der Musik. „Il Semituono“, sagt Zar-

[1] In der Praxis war die kleine Sexte als Ausdrucksmittel schon lange vor Zarlinos erstmaliger theoretischer Formulierung bekannt. Ich erinnere an Ambros' diesbezüglichen Ausspruch: „Schon die älteren Meister [vor Josquin] lassen zuweilen den Tenor, ehe er in die Quinte des Grundtons, als seinen Schlußton tritt, wie mit einem sehnsuchtsvollen Aufblick die kleine Sexte anschlagen“ (Ambros, Gesch. d. Musik III, S. 213). Diesen „Sehnsuchtsblick“ im Durcharakter findet Ambros in Josquins Messe „Fortuna“ (a. a. O., S. 214).

lino, „è veramente il Sale (dirò così), il condimento & la cagione d'ogni buona Modulatione & d'ogni buona Harmonia, le quali modulationi senza il suo aiuto sarebbono quasi insopportabili di udire“ (Istit., 3. Buch). Und später: „Guidone pose il Semituono nel mezo di ciascun Hexachordo, come in luogo più degno e più honorato, nel quale ... consiste la Virtù; conciosia, che l'eccellenza e nobilità sua è tale, che senza lui ogni Cantilena sarebbe aspra & insopportabile da udire, ne si potrebbe havere alcuna Harmonia, che fosse perfetta, senza il suo mezo“.

Und nun zum Schluß: Ob nicht die in der Musikwissenschaft immer wieder verkündete Neuausgabe der Werke Zarlinos endlich einmal zur Wirklichkeit werden könnte? Allerdings müßte es eine mit vielen Erläuterungen, kritisch durchgesehene Bearbeitung und keine bloße Übersetzung sein, die — ich wage es zu sagen — auch Kürzungen (vielleicht mit einer kurzgefaßten Inhaltsangabe statt der gekürzten Originalstellen) vornehmen könnte; denn Zarlino schrieb seine Werke mit behaglicher Muße in der so vielgerühmten — und vielfach auch so vielgeschmähten „guten alten Zeit“, als man auch wirklich Zeit hatte.

Giovanni Battista Buonamente

Von

Paul Nettl, Prag

In der Geschichte der Suite galt bisher Rosenmüller als derjenige, der in seinen 1667 erschienenen „Sonate da camera“ die bedeutsame Wandlung vollzogen haben soll, einer Reihe von Tanzsätzen einen freien, nicht tanzmäßigen Satz, eine italienische Kanzone, vorangestellt zu haben. Indes kennen wir Rosenmüllers Werk nur in der zweiten Auflage, und außerdem erschienen fast gleichzeitig mit seinen Kammersonaten, im Jahre 1668, Diedrich Beckers „Musikalische Frühlingsfrüchte“, die vier Suiten mit einer Sonate als erstem Satz aufweisen. Da ferner auch Johann Heinrich Schmelzer schon 1666 in seinen handschriftlichen Suitenarrangements aus verschiedenen Opernballetten entnommenen Tänzen Suiten mit einem venezianischen Sinfoniesatz an der Spitze zusammenstellt, so scheint diese Übung um diese Zeit in Deutschland nicht neu gewesen zu sein. Auf den Fall **bedeutend früheren Vorkommens** dieser Gepflogenheit hat in einer versteckten knappen Bemerkung (Ergänzungen in der zweiten Auflage von Riemanns Handbuch der Musikgeschichte II, 2, S. 530) Alfred Einstein[1] aufmerksam gemacht, indem er auf das 1637 erschienene 7. Buch der Sonaten von G. B. **Buonamente** hinwies. Da die wenigen erhaltenen Werke Buonamentes es vielleicht rechtfertigen, daß dieser Musiker einmal besonders behandelt werde, so möge in den nachfolgenden Zeilen der Versuch gemacht werden, seine Stellung in der Geschichte der Instrumentalmusik kurz zu beleuchten.

Nicht ohne Bedeutung für die **deutsche** Musikgeschichte erscheint der Umstand, daß Buonamente in kaiserlichen Diensten stand und sich tatsächlich in Deutschland aufgehalten hat. Damit gehört er, vor allem mit Marini und Fontana, in die Reihe der in Deutschland wirkenden italienischen Instrumentalkomponisten, die unmittelbar auf die deutschen Musiker ihrer Zeit eingewirkt haben[2].

Über das Leben Buonamentes sind wir höchst mangelhaft unterrichtet. Man weiß, daß er von spätestens 1626 bis mindestens 1629 in Diensten Kaiser Ferdinands II. stand, daß er 1627 anläßlich der Krönung Ferdinands zum böhmischen König mit dem übrigen Hofstaat sich in Prag aufhielt, von wo aus er an den Herzog Cesare Gonzaga eine Sonate mit einem Begleitbrief sendet. Als kaiserlichen Musiker bezeichnet er sich in den Werken von 1626 bis 1629, während er sich 1636 „Maestro di Cappella del Sacro Convento d. S. Francesco d'Assisi“ nennt. Ich bin in der Lage, den Brief Buonamentes im Wortlaut wiederzugeben[3]:

„Non ho causato altro la mia tardanza nel scrivere a V. A., solo l'occasion della incoronatione. Prove di balletti, prove di commedie e l'andar fuori in villa con S. M. C. alla caccia.

---

[1] Diesem danke ich auch die Kenntnis der Buonamenteschen Instrumentalwerke, die er sämtlich, wie viele andere Instrumentalwerke jener Zeit, spartiert hat.

[2] Bemerkenswert, daß auch Francesco **Turini**, einer der ersten Pioniere der Instrumentalmonodie, am Prager Hofe wirkt.

[3] Eine Photographie des Briefes, der sich ehemals im Besitze Fritz Donebauers befand, stellte mir freundlich sein jetziger Besitzer, Mr. Warocque, Brüssel, zur Verfügung.

Piacendo Iddio abbiamo già fornito le giostre, le commedie ed i balli e cominciarò e continuarò il mandare a V. A. nuove mie composizioni per i giovini, cosicchè al presente le mando una sonata nova a violino solo, la quale spero che piacerà a V. A. sonarla schietta et per comodità del giovine volendola adornarla con passaggi gli ho dato la comodità avendola io fatto non troppo difficile.

O dio, s'io potessi una sol volta vedere V. A. et servirla il tempo che a Dio (gli) piacesse, non in pregiudicio di S. M. C. ch'io la voglio servire infino alla morte. Nondimeno io porto una grande affezione a V. A. e a chi dipende da questa serenissima corte alla qual insieme con V. A. me le inclino. Mentr'io scrivo a V. A. scrivo con tutto il gran gusto che mi face di parlare proprio con lei e credo voler spiegar in carta l'obbligo ch'io professo d'aver a questa casa, in particolar a V. A. Mi sforza di scrivere in quel miglior modo che m'ha dato la natura e s'io dicessi qualche sproposito lo mi perdoni supplicandola humilissimamente a perseverare nella solita sua benignità di tenermi nel numero dei suoi più fedeli servitori e dei minimi che V. A. abbia, ch'io viverò sempre più contento. Ancora una sol grazia le domando; che venendomi in Italia con buona licenzia di S. M. C. o a morte chel venesse, Dio guardi, ch'io posso viver liberamente nella sua corte come suo servitore e dio guardi che sua M. mi mancasse morendo, vorrei subito venire a servire V. A. quel ch'io non posso fare da presso lo farò da lontano mentre sia accetto il mio buon animo appresso di V. A. Con vostra gratia lo mi faccia degno della ricevuta. Se la non fusse recapitata bene la sonata, io ne tengo copia. Un altra volta gli mandarò un ballo mio alla tedesca.

Di Praga, il di 3 decembre 1627.

Umilissimo, devotissimo servitore
Don Gio. Batta. Buonamente
musico di S. M. C."

Aus dem Briefe ist ersichtlich, daß Buonamente an den Festlichkeiten der Königskrönung beteiligt war, sofern er entweder Werke musikdramatischer Art oder Ballette selbst beisteuerte, oder bei deren Aufführung als Dirigent oder Geiger in hervorragender Weise mitwirkte. Weiter ersehen wir, daß Buonamente zum engeren Hofgesinde des Kaisers gehörte, da er ausdrücklich bemerkt, daß er mit seiner kaiserlichen Majestät zur Jagd ausfahren mußte. Nicht uninteressant ist auch jene Stelle des Briefes, die von der mitgesandten Sonate handelt. Wie man sieht, überläßt Buonamente die Ausschmückung der Sonate mit Passagen dem Ausführenden und richtet sich im Schwierigkeitsgrade nach den Kenntnissen des jungen Spielers in Mantua. Ansonsten strotzt der Brief nach zwei Seiten hin von Byzantinismus, und es ist fast komisch, wie der Briefschreiber dem Gonzaga beizubringen sucht, daß er mit dem eventuellen Tode des Kaisers rechne. Sowohl in den Briefen als auch in den Drucken bezeichnet sich Buonamente als Edelmann (Cavaliere, Don).

Eine gedruckte Beschreibung[1] des Zeremoniells gelegentlich der Prager Krönung des Kaiserpaares gewährt uns einen willkommenen Einblick in die Feste, an denen unser Komponist jedenfalls starken Anteil nahm. Diese Beschreibung erscheint so interessant, daß die wichtigsten Stellen hier Platz finden mögen:

[1] „Königlicher Böheimischen Crönungen Ritterfest und Herrliche Freudenspiel welche der Röm. Kays. auch zu Hungarn und Böheimb etc. Königl. Mayst. Ferdinandi deß anderen Kais. Frau Gemahlin Eleonorae, gebornen Hertzogin zu Mantua wie auch der zu Hungarn und Böheimb Mayst. Ferdinando II. wegen celebrierter Krönung zu sonderlichen hohen Ehren eingesteller und gehalten worden in der Königreich Böheimbs Haubt Statt Prag vom 21 Tag Winter Monats im Jahr Christi MDCXXVII. Cum licentia. Gedruckt zu Prag in der Schumannschen Truckerey."

Nach der Krönung Eleonorens wurde Tafel gehalten und eine Vesper zelebriert, hierauf „in dem Newen Schloß Saal von etlichen Italiänern, in Toscanischer Sprach eine Comedia gehalten worden ... ingleichen zu der Nacht auf dem Lorentzberg mit Einspielung der großen Stuckh ein Feuerwerkh abgegangen ..." Am 23. wurde ein Turnier und ein Karussel gehalten ... Den 25. dieses Monats ... zu angehender Nacht abermals ein schönes und in Presentirung, unter andern einer Königlichen Cron gar herrliches Feuerwerkh dadurch der Feuermeister nicht wenig Ehre eingelegt. Von dergleichen ist auch auf der Moldau etwas zu sehen gewesen ... Den 27. dises zu abent umb fünff uhr ist dem Königlichen Großen Hoffsaal eine schöne Pastoral Comoedia mit sehr lieblichen hell klingenden stimmen und alles singend neben eingeschlagenen Instrumenten und anmutigen seitenspielen nach dem ordentlichen Musicaltact in Welscher Sprach gehalten und agirt worden. Darunter dem Jovi die vier Element Ihre Dienste präsentirt ... Die Actores sind Mann und Weibs Personen gewesen und hat gewehrt bis 9 Uhr in die Nacht." Wir finden in der genannten Schrift auch eine genaue und interessante Beschreibung des großen am Abend im „großen Schlossaal" abgehaltenen „Abend Tantz", deren Wiedergabe ich mir für andere Gelegenheit vorbehalte. Hier erwähne ich nur: „Die Instrumental Musica ist unter andern erstlich gewesen von Drey Zincken, 1 Dulcian, 4 Posaunen, 2 kleinen Geigen, 2 Lautten, 1 großen Geigen und 1 Instrument. So hernach mit unterschiedlichen musicalischen Verwandlungen, auch umbgewechselten Trommeten Klang ꝛc. sich erzeiget". An diesem Abend wurde ein Ballett aufgeführt (folgt Beschreibung). Neben diesen engeren Hoffestlichkeiten führten die Jesuiten eine Anzahl von Spielen auf, darunter „Julius Solimanus". Aus einer anderen Quelle erfahren wir, daß die erwähnte Oper durch Mantuaner Personal dargestellt wurde, vom Prinzen Cesare Gonzaga komponiert war und 50000 Gulden kostete[1].

Aus all dem geht hervor, daß Buonamente, bevor er in kaiserliche Dienste eintrat, sich unter dem Mantuaner Personal befand, somit, wahrscheinlich bis 1622, in welchem Jahre die Vermählung Ferdinands und Eleonores stattfand, in Mantuaner Diensten stand[2], in diesem Jahre aber in den Kaiserdienst eintrat. Daß er nicht im Hofstatus figuriert, erklärt sich daraus, daß die Kaiserin ihren eigenen Hofstaat hatte[3].

---

1 Gindely, Geschichte der Gegenreformation.

2 Es ist hier wieder auf die bedeutungsvolle Vermittlerrolle der Gonzagas zwischen italienischer nnd österreichischer Musik hinzuweisen. Vgl. Haas in St. z. M.-W. IX, S. 4.

3 Leider sind in den Akten des Wiener Staatsarchivs unter dem Hofstaat der Kaiserin die Musiker nicht angeführt. Dagegen fand ich den Musikerstatus der Kaiserin Eleonore, der dritten Gemahlin Ferdinands III., ebenfalls einer Gonzaga, einen Akt, der sowohl Köchel als auch Neuhaus, dem Biographen Draghis usw. unbekannt geblieben ist. Wir sehen, daß die Kaiserin selbst eine stattliche Kapelle unterhielt:

„Ihrer May. der Verwittibten Römischen Kaiserin sämbtlichen Hofstaatsbediensteten Ihre Jahrs und Quartalsbesoldungen".

Jahresbesoldungen und Kostgelder.

Musiker:

1440 Gulden Antonius Draghi,
900 „ Carolus Saliprandi,
720 „ Raffael Caccialupi,
720 „ Alexander Riotti,
360 „ Caspar Molitor,
720 Gulden Caroly Veterano,
300 „ Carl Lachner,
720 „ Domenico Pera,
600 „ Joh. Christ. Hueismereily(?),
1080 „ Antonius Forni,
900 „ Seb. Moratelli,

Die Instrumentalwerke Buonamentes, welche sich bis zum heutigen Tage erhalten haben, sind:

1626[1]: Il Quarto Libro de varie Sonate Sinfonie, Gagliarde, Correnti, e Brandi Per sonar con Due Violini & un Basso di Viola Di Gio. Battista Buonamente Musico di S. M. Cesarea. Novamente dato in luce. Venetia, Appresso Alessandro Vincenti MDCXXVI.

1629[2]: Il Quinto Libro de varie Sonate, Sinfonie, Gagliarde, Corrente & Ariette per sonar con due Violini, & un Basso di Viola. Del Cavalier Gio. Battista Buonamente Musico di S. M. Cesarea. Raccolto da Alessandro Vincenti. Nuovamente dato in luce. Con licenza de' Superiori, et privilegio. In Venezia, Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXIX.

1636[3]: Sonate et Canzoni a due, tre, quatro, cinque et a sei voci. Del

---

720 Gulden Caroly Corano,
900 „ Joh. Bapt. Peter Zuoli (Pederzuoli)
1080 „ Aug. Ponselli,
720 „ Bernard. Bardolini,
270 „ Joh. Niederhaußen, Calcant.

Tantzmeister:
150 Gulden Santo Ventura.

Hoff Trompeter:
420 Gulden Wentzel Freysingen,
420 „ Anthony Seidlin.

[1] Widmung an den Kaiser: „Alla Sacra Cesarea Real Maesta Dell' Inuitissimo Imperator Ferdinando Secondo Mio Signor Clementissimo. Chiunque hà notizia dell' alta intelligenza della Maestà Vostra nella professione della Musica chiama con molta ragione infelici Orfeo & Arione, che furono forzati tentare di risuegliar nelle piante, nelle fiere, ne' pesci, & sino ne' mostri Infernali quella pietà, & quelli affetti, che indarno cercarono allora ne' rozzi petti humani incapaci dell' eccellenza della virtù loro, mà fortunatissimi sopra quanto di essi racconta la fama sariano stati, se havessero di loro arricchito il presente secolo, & il Parnaso (per così dire) della Maestà Vostra, poiche non essendo permesso ad arte, ò scienza moderna l' adeguare il delicatissimo gusto di Vostra Maestà si hà per certissimo che la sola esquisitezza di quei grandi huomini ciò incontrar potesse, & in conseguenza posso io (ancorche piccolo vermicello in paragone di essi) per prova affermare che altro premio haurebbero della generosa benignità della Maestà Vostra riportato che la vana restituzzione della perduta Consorte, ò mal cautelato tesoro, che allettasse Barbara, & infida gente à sepelirgli nell' onde. Mà contuttoche io di gran lunga mi conosca inferiore all' essatissima cognitione, che di ogni più perfetto numero armonico tiene la Maestà Vostra, hà nondimeno sotto li suoi felicissimi auspicii preso ardire di raccomandar all' eternità il mio basso nome col far vedere al Mondo questi pochi concerti per due Violini, il quali nati per diletto della Maestà Vostra, & nodriti, & solleuati dalla sua immensa benigità(!), ad essa (come cosa sua) li dedico, & consacro & humilissimamente alla Maestà Vostra m' inchino. Di Venetia il 20. di Maggio MDCXXVI. Di S. M. Cesare Humilissimo Deuotissimo & obbligatissimo Servitore Gio. Battista Buonamente."

[2] Vorwort des Druckers: „Al Molto Illustre Signore Mio Signore et Patrone Colendissimo Il Sig. Cavallier Gio. Battista Buonamente, Musico di Sua Maesta Cesarea. Che non si rimetta il furto, senza la restitution della cosa tolta, è vulgatissima sentenza, Molto Illustre mio Signore. Che perciò havendo io commesso vn furto amoroso, e riverente con V. S. che è stato il leuargli furtiuamente queste Sonate à Penna; ecco, che per ricevere la remissione della colpa, vengo à restituir gliela in istampa. Crederò che la restitutione essendo riverente, condonarà all' errore affettuoso, se però da lei fusse conosciuto per troppo ardito. Non sò, che fare, Questi son Parti dal suo fertilissimo Ingegno, i quali si come dalla mia Stampa erano ardentemente desiderati cosi dal Mondo erano sommamente bramati: Ond' io, e per sodisfare à Vertuosi, e per honorare la stessa mia Stampa, ho voluto diuentar Virtuoso Ladro per compiacere virtuosamente à chi lauto bramaua di risplendere sotto il raggio cortesissimo delle sue Glorie. Compiacciasi con la sua solita Gentilezza di accettare quello, chè suo, e per quello, che desidera anco d' esser suo, ch' è la seruitù mia, non isdegni di riconoscermi col favore de' suoi comandi, che si come hò sempre riuerito il suo molto valore, così mi gloriarò in ogni occorrenza, quando vedrommi comandato dall' infinito suo merito. Conche mentre le faccio riverenza le bramo dal Cielo ogni compita allegrezza. Di Venetia L. V. Genaro. DDCXXIX. Di V. S. Molto Illustre Devotissimo Servitore di Cuore Alessandro Vincenti."

[3] Dedikation: „All Molto Illustre Signore Patron Mio Osservandissimo il Signor Antonio Goretti. Dovendo io dare alle Stampe queste mie Musicali Canzoni hò vulsuto racommandarle alla

Cavalier Gio. Battista Buonamente, Maestro di Cappella nel Sacro Convento di S. Francesco d'Assisi, Libro Sesto. Nuovamente dato in luce, con il suo Basso Continuo, Dedicate Al molto Illustre Signor & Patron mio Osservandissimo Il Signor Antonio Goretti. In Venezia Appresso Alessandro Vincenti MDCXXXVI.

1637[1]: Il Settimo Libro di Sonate, Sinfonie, Gagliarde, Corrente, et Brandi A tre, due Violini, & Basso di Viola, ò da Brazzo. Nuovamente Composte del Cavalier Gio. Battista Buonamente e raccolte, e date in luce da Alessandro Vincenti. Dedicato Al Clarissimo Signore, & Padron Colendissimo Il Signor Gio. Francesco Cavazza. Con licenza de' Superiori, & Privilegio. In Venezia, Appresso Alessandro Vincenti MDCXXXVII.

Beginnen wir von der Instrumentation zu sprechen, so läßt sich feststellen, daß Buonamente, im Gegensatze zu Salomone Rossi etwa, und ähnlich wie Marini (1626), dem er wohl am nächsten steht, die mannigfachsten Kombinationen verwendet. Doch auch bei ihm herrscht die Triobesetzung vor, wobei er zwischen Sonaten à 2 für zwei Violinen mit Continuo und Sonaten à 3 für zwei Violinen, Streichbaß (Basso da brazzo o Fagotto) und mit oder ohne Continuo unterscheidet. Was zu bedeuten hat, daß im letzten Falle auch der Baß konzertierend behandelt ist. In der Sonate „Le tanto tempo hormai" (1626) ist der Baß mit „Basso di Viola" bezeichnet, während die übrigen Stücke keine eigene Benennung des Instrumentalbasses aufweisen. Aber auch bei allen anderen Sonaten nimmt der Baß, etwa im Gegensatz zu Rossi, an der thematischen Arbeit lebhaften Anteil und wird als dem Diskantinstrument koordiniert behandelt. Dagegen wird in den Triostücken von 1629 der Baß lediglich

---

benigna, et autorevole prottetione di V. S. M. Illustre essendo ella un vero Padre, ed ardente amatore de Professori di tal scienza, come hor mai è noto a tutta l'Italia imparticolare per la nobilissima Academia, ch' ella tiene in Casa, in cui con grandissima ammiratione di chi di vederla ne è fatto meritevole, si scorgano non solo i Ritratti, e l'opere di quanti sin hora han stampato in tal' Arte, ma quante sorti di Stromenti Musicali fin qui sono stati ritrovati. Mi rincresce, che non corrispondino, ne al suo merito, ne al mio desiderio; confido niente di manco nella di lei molta benignità, & gentilezza, che non isdegnarà aggradirle, quali si siano, in risguardo dell' riverente affetto, col quale le vengano consegrate, e li baccio le mani. Di Venetia adi primo Giugno MDCXXXVI. Di Vostra Signoria Molto Illustre Affettionatissimo Servitore Il Cavaliero Gio. Battista Buonamente." Über Antonio Goretti vgl. Vogel, Claudio Monteverdi (Vierteljahrschr. f. Mw. III, S. 327). Er wird von Artusi in den „Imperfettioni" bereits 1620 als junger musikliebender ferraresischer Edelmann genannt, in dessen Hause man „im Beisein von Luzzasco Luzzaschi, Ippolito Fiorino und vielen anderen in der Musik wohl bewanderten Männern gewisse neue Madrigale gehört habe". Als Vincenzi in Venedig im Jahre 1600 die vierstimmigen Hymnen L. Vittorias neu auflegte, widmete er sie auf Artusis Geheiß „nobili viro in musicis admodum erudito D. Antonio Goretto Ferrariensi". Auch P. M. Marsolo widmet seine bei Vincenti 1607 erschienenen Madrigale Goretti, von dem sich übrigens auch Kompositionen erhalten haben.

[1] Dedikation: „Clarissimo Signore, Signor, e Padron Colendissimo. Chi può negare, che V. S. Clarissima non sia le delitie del genere humano, e la felicità di questo secolo? In grembo di lei si ricoura la cambattuta virtù. Sotto il suo patrocinio viuono le Muse, ed ella, à gara de' più sublimi, s' innalza con la liberalità e grandezza d' animo sour' ogn' altro. Il corso continuato d'una serie di nobilissime azzioni l'hanno resa illustrissima à tutto il Mondo. Lascio i suoi nobilissimi natali, e la copia delle ricchezze ben impiegate dal suo valore, e m'attengo solo alle degneuoli maniere, che la rendono riverita & amata da ciascheduno: queste m'inuitano (oltre l'antica, e deuota mia servitù) à consecrarle questa pregiatissima fatica del Signor Cavalier Gio. Battista Buonamente, che si come ella viene hora in luce per mezo delle mie Stampe, cosi riceverà il colmo di tutti gli splendori portando in fronte il lucidissimo nome del più splendido Mecenate di questi tempi, al quale riverentemente inclinandomi prego dal dator d'ogni bene ogni vera prosperità. Di Venetia il 3. Decembre 1637. Di V. S. Clarissima Humilissimo, & Devotissimo Servitore Alessandro Vincenti Pigna.

als harmonische Stütze verwendet und nur gelegentlich schwach konzertierend ausgeführt, wie in der zweiten Sinfonie. Der Komponist scheint da in der Erkenntnis von der Natur der Baßstimme weitergekommen zu sein. 1636 verwendet Buonamente außer der alten Triobesetzung — wobei er in der vierten und fünften Sonate die zweite Geige durch ein Cornetto ersetzen läßt[1] — auch das Duo. Er stellt einer Solovioline ein „Dolziano o Basso di brazzo" entgegen mit durchaus konzertierender Behandlung des Baßinstrumentes. Außerdem ist der dekolorierte Konzertbaß als Continuo notiert. In einer anderen Sonate werden gar vier konzertierende Violinen (mit Continuo) verwendet, wobei eine deutliche venezianische Gruppierung: zwei zu zwei, erkennbar wird. Ähnliches kennen wir aus den Kanzonen von Frescobaldi u. a. Bemerkenswert ist auch die Besetzung: zwei Violinen und zwei Bässe mit Continuoinstrument für beide Chöre, wobei die beiden Geigen jeweils mit ihren Bässen im Anfang alternierend produziert werden, sich später aber zu volltönigem Akkordspiel vereinigen. Auch hierzu finden wir Parallelen bei Frescobaldi. Auf Freiluft-, Hof- oder Kirchenverwendung deuten der Instrumentation nach zu schließen, auch drei „starke" Sonaten à sechs. Hier werden zwei Violinen (bzw. eine Violine und ein Zink), drei Tromboni (Kontraalt, Tenor und Baß) und ein „Lauto atiorbato Basso" nebst dem obligatem Continuoinstrument ins Feld geführt. In dieser Sammlung (1636) bringt Buonamente neben den Sonaten eine Anzahl von „Kanzonen", die sich von den Sonaten durch die Ausführungsvorschrift unterscheiden. Während bei den Sonaten Art und Spezies des gewünschten Instrumentes genau angegeben wird, ist dies bei den Kanzonen nicht der Fall, die nur als „Canzon à 4" (Diskant, Kontraalt, Tenor, Baß) usw. bezeichnet werden. „Canzon terza" ist allerdings für 4 Violini da Brazzo geschrieben, demgemäß sind die Stimmen im C-Schlüssel notiert und bei der letzten der sieben Kanzonen werden zwei Violinen oder Zinken, drei Posaunen mit Continuo entgegengestellt. Die typisierende Instrumentation bei den Kanzonen verwendet auch Frescobaldi in seinen Kanzonen von 1633, dem sich Buonamente 1636 ehr stark anzuschließen scheint. So schreibt etwa Frescobaldi eine Anzahl von Kanzonen für „due canti e due bassi". In seinem erhaltenen letzten Instrumentalwerk (1637) geht schließlich Buonamente auf die einfache Triobesetzung wieder zurück. Ganz im allgemeinen läßt sich konstatieren, daß Buonamente zweierlei Arten von Instrumentalbesetzungen kennt: für Sinfonien und Tänze wird nur die schwächere Kammerbesetzung verwendet, während für Kanzonen und Sonaten außer dieser Triobesetzung auch starke Besetzungen mit Blasinstrumenten vorkommen. Man wird daher inbezug auf Instrumentation einen einfachen Kammer- und einen Prunkstil unterscheiden müssen. Der oben angedeutete, rein formale Unterschied zwischen Sonaten und Kanzonen dürfte vielleicht nur darauf zurückzuführen sein, daß man bei den Kanzonen, ihrer Herkunft aus dem Vokalen gemäß, die vokale Art der Stimmbezeichnung (Diskant usw.) verwendet.

Wir wissen heute, daß besonders am Wiener Kaiserhofe, wenigstens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts eine starke und abwechslungsreiche Instrumentation in Kirche und bei Hof beliebt war. Neben den Italienern Valentini, Bertali, Ziani, Sances, schreiben vor allem deutsche Komponisten solche starke Kirchenkanzonen, wie

[1] Ebenso wie Marini.

Biber[1], Schmelzer und noch am Anfang des 18. Jahrhunderts Fux. **Wir werden kaum fehlgehen, anzunehmen, daß Buonamente, der sich ja tatsächlich am Kaiserhofe aufhielt, derjenige war, der den vollklingenden doppelchörigen venezianischen Stil und die neuere Instrumentalmusik überhaupt in Österreich einführte.**

Buonamente verwendet folgende Instrumentalformen: die Sonate, die Kanzone, die Sinfonie, die Arie und von den Tänzen den Brando, die Gagliarde und die Corrente. Die Sonate hat bei Buonamente, ähnlich wie bei Rossi, zweierlei Gestalt: einmal die freie Sonate, bei der das Kanzonenprinzip Anwendung findet, indem in Tempo, Metrum und Charakter kontrastierende Teile aneinandergefügt werden; in den Variationssonaten aber werden Variationsreihen über Lieder oder Tänze zusammengefaßt. Meist folgt bei den Sonaten der ersten Gruppe dem ersten polyphon oder doch polyphon eingeführten Teil ein akkordisch volltöniger, der allmählich wieder in einen imitatorischen Schluß übergeht. Die Imitationstechnik der freien Sonate steht auf dem Boden der älteren Imitationsformen. Wie etwa die älteren Ricercare z. B. bei Cavazzoni oder den Gabrieli in der alten Weise der Motetten nach kurzer Durchführung eines Themas sofort ein neues bringen, so ist dies auch bei Sonaten und Kanzonen dieser Zeit der Fall, nur daß hier die Polythematik der älteren Ricercare sich auf eine Polymotivik reduziert. Hierauf geht schließlich die konzertierende Imitationsmanier Rossis, Marinis und Buonamentes zurück. Natürlich erscheint dieses Prinzip stets modifiziert. Sowohl Variation als auch akkordische, von der Orgeltoccate übernommene Setzweise spielen mit hinein. Formgeschichtlich interessiert die vierte Sonate von 1626. Dem ersten imitierenden Teil im C-Takt, der in freier Art ein Kanzonenthema abwandelt, folgt ein $^6/_4$-Thema, an das sich bald wieder eine Weiterführung des ersten Teiles anschließt. Den Abschluß aber bildet eine sukzessive Zusammenfassung beider Teile (der $^6/_4$-Teil melodisch etwas verändert, der C wörtlich), wodurch die ganze Sonate eine einheitliche Gestalt bei dualistischer Themenverwendung erhält[2]. Die Sonaten von 1636 sind gegenüber jenen von 1626 bedeutender und anspruchsvoller angelegt. Die Instrumentaltechnik ist weiter vorgeschritten, die geteilte Passage herrscht vor, Fortschritte des Violinspieles werden gezeigt durch Anwendung höherer Lagen und gelegentliches Einführen des Tremolo. Auf die „Affetti" = Zerstückeln der Linie, Tremolo, hat bereits Riemann hingewiesen. Vor allem aber zeigt sich eine durchaus ungewohnte Gliederung der melodischen Linie in ihre Teile, eine Neigung zur durchgeführten Verwendung eines Themas mit Zerstückelung und Durchführung der Teilmotive desselben. Mehrteiligkeit und Taktwechsel werden nur in einzelnen Sonaten beibehalten. Eine Verschiedenheit zwischen Sonate und Kanzone läßt sich in formaler Hinsicht nicht konstatieren. Es scheint da, wie bereits erwähnt, ein Unterschied in der Verwendung und daher Besetzung gemacht zu sein. Die Andeutung des Michael Praetorius im „Syntagma", daß man schon länger von Blasinstrumenten ausgeführte Sätze „Sonate" genannt hat, läßt sich auf Buonamente und die anderen hier in Betracht kommenden Instrumentalkomponisten nicht anwenden. Auch der Unterschied, den Praetorius im „Syntagma" III, S. 24 macht, „daß die Sonaten

[1] Vgl. Nettl, „Heinrich Franz von Biber" im ersten Bande der „Sudetendeutschen Lebensbilder".

[2] Nach Schering (Riemann-Festschrift, S. 316) hält sich dieser Brauch von Castello an bis ans Ende des 17. Jahrhunderts und wird von Corelli ausnahmsweise auch in das Violinkonzert überführt.

gar gravitetisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd; die Canzonen aber mit vielen schwartzen Notten frisch, fröhlich und geschwind hindurch passiren", kommt natürlich hier nicht in Betracht.

Sowohl die freien als auch die Variationssonaten haben zum Teil besondere Überschriften. Sie bedeuten teils Widmungen (solche auch bei den Sinfonien), teils, bei den Variationssonaten, den Namen des Themas. Nur die Sonaten von 1636 entbehren jeder besonderen Bezeichnung. Die Sonaten von 1637 tragen die Widmungen:

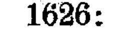
Sonata Prima detta la Monteverde
„ „ „ „ Rovetta
„ Seconda „ „ Videmana
„ Terza „ „ Cavazza
„ Quarta „ „ Strozzi
„ Quinta „ „ Barbara (sopra l'Aria della Romanesca)
„ Sesta „ „ Vincenti („ „ „ Scatola)
„ Settima „ „ Mazzoratta
„ Octava „ „ Cavazza
„ Nona „ il Romanesco.

Es seien gleich die Widmungen der Sinfonien hierher gesetzt:

Sonata Prima detta la Monteverde
„ Secondo „ „ Rovetta
„ Terza „ „ Sagreda
„ Quarta „ „ Strozzi
„ Quinta „ „ Barbara
„ Sesta „ „ Serra
„ Settima „ „ Cavazza
„ Ottava „ „ Motti.

Diese Widmungen deuten u. a. auf Beziehungen Buonamentes zu Monteverdi, vielleicht auf Erasmus Widmann (Widemann) hin, den Buonamente möglicherweise in Deutschland kennengelernt hat und der sich ja in einem Werke von 1629 als „poeta laureatus Caes." bezeichnet. Andere Widmungen beziehen sich auf seinen venezianischen Verleger Vincenti, auf Francesco Cavazza, dem das Buch 1637 überhaupt gewidmet ist, ferner vielleicht auf die Sängerin und Komponistin Barbara Strozzi (oder ihren Adoptivvater, den Dichter Giulio Strozzi), auf Giovanni Rovetta, der ja nach Monteverdis Tod dessen Nachfolger im Kapellmeisteramt bei San Marco war; die „Sacreda" bezieht sich möglicherweise auf Francesco Sacrati, den Kapellmeister am Hofe zu Modena, die „Serra" jedenfalls auf Antonio oder Michelangelo Serra, beide als Musiker in Ferrara tätig.

Die Themen der Variationssonaten sind auch vom folkloristischen Standpunkt nicht bedeutungslos.



Sonata Quinta: Sopra Poi che noi rimena mit dem Thema



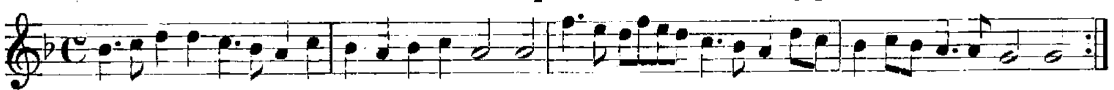
Sonata Settima: Sopra bella che mi lieghi



Sonata Nona: Sopra Questo è quel luoco



Sonata Decima: Sopra Cavaletto zoppo



Sonata Sesta (1637): Sopra l'Aria della Scatola



Von den Themen der Variationssonaten sind alle mit Ausnahme des Ruggiero und der Romanesca Diskantthemen. Die Romanesca kommt außer 1626 noch 1637 vor. Gleich die erste Strophe (denn von Thema kann ja wohl nicht gesprochen werden, da gleich die erste Abwandlung Variation ist) ist in beiden Fassungen verschieden. Dagegen ist die Romanesca bei Rossi und Buonamente 1626 auch im Diskant sehr ähnlich[1].

Rossi:



[1] Die Sonate „Il Romanesco" hat mit der Romanesca nichts zu tun. Sie ist über einen rundläufigen, streng durchgeführten, jedoch physiognomielosen Baß geschrieben.

Buonamente:



während die Ruggiero Rossis und Buonamentes in der ersten Strophe nahezu identisch sind.



Einstein[1] vermutet mit Recht, daß diese Fassung des Ruggiero-Diskantes wohl die ursprüngliche ist, aus der sich der Baß entwickelt hat, zumal die Ruggiero-Variationen bei T. Merula und bei Kittel die gleiche erste Strophe aufweisen. Jedenfalls mag hier bemerkt werden, daß Frescobaldi das Baßthema nicht nur in seinen „Capricci", sondern auch in seinen Kanzonen (Ausgabe 1634) in den Diskant verlegt und zwar derart, daß er das Thema (mit einem anderen Baß) im dritten Kanzonenteil verwendet. Es deutet auf die damalige Beliebtheit des Basses hin, wenn Frescobaldi die ganze Kanzone nach einem einzelnen Abschnitt: Sopra Ruggier nennt. Zugleich aber sehen wir den interessanten Fall, daß hier sozusagen eine fremde selbständige Melodie in einen Kanzonenzusammenhang aufgenommen wird. Bei Frescobaldi wird das Ruggier-Thema im 3-Takt vorgetragen. Bei Buonamente wird die Ruggiero-Sonate in zwei Teile zerlegt, indem der zweite Teil im 3-Takt (bei wörtlicher rhythmischer Verwendung auch des Diskantthemas) steht. Rossis Ruggiero-Sonate dagegen steht lediglich im C-Takt und hat die Sonderheit, daß sie einen zum Thema nicht gehörigen lebhaften Abschluß hat. („Si replica l'ultima parte ma più presto".) Die rhythmische Variation findet auch in anderen Sonaten Buonamentes Anwendung, wie etwa im „Poi che noi rimena". Buonamente bietet auch ein Beispiel dafür, wie der Unterschied zwischen Sonate und Sinfonie im Anfang des 17. Jahrhunderts aufzufassen ist. Genau wie Rossi nennt auch er im Gegensatz zur größeren und anspruchsvollen imitatorischen Form der Sonate und Kanzone, kleinere, oft homophon gehaltene Gebilde mit zweiteiliger Tanzdimension: Sinfonie. Doch kann auch diese ihre Abstammung von der Kanzone nicht verleugnen, was vor allem in der gelegentlichen metrischen Ungleichheit der beiden Repetitionsteile zum Ausdruck kommt. Ein Teil dieser kurzen Sinfonien beginnt imitatorisch, führt geteiltes Passagenspiel der Violinen durch und unterscheidet sich im Stil durch nichts von den Sonaten, während andere Sinfonien sofort zu Anfang homophon sind. Man wird bei der Sonate an ein einzelnes Vortrags- oder Konzertstück denken, bei der Sinfonie an einen Einleitungssatz zu irgendeinem Anlaß, dasselbe, was wir heute mit Ouverture bezeichnen. Hiermit kommen wir zu unseren Ausführungen zu Anfang dieses Aufsatzes zurück. Die

[1] Das hochinteressante Problem des Ruggierobasses hat bekanntlich Einstein in seinem oft zitierten Aufsatz behandelt, weitere bedeutungsvolle Bemerkungen zu diesem Thema hat mir Einstein wiederum freundlich zur Verfügung gestellt in Gestalt seines Handexemplares des erwähnten Aufsatzes.

Bemerkung, daß Buonamente bereits 1637 einer Tanzfolge einen freien Satz voranstellte, findet nämlich schon Anwendung auf seinen Druck von 1629, in dem gleich zu Anfang zwei Suiten mit der Folge: Sinfonia, Gagliarda, La sua Corrente stehen. Da Buonamente 1629 bereits das fünfte Buch seiner „Sinfonie, Gagliarde etc." schreibt, so dürfte diese Gepflogenheit noch weit älter sein. Rudimentär zeigt sich dies aber bereits bei Rossi, der in seinen Sonaten von 1607 zusammengehörige Sinfonien und Gagliarden schreibt. Die Zusammengehörigkeit ist aus der gleichen Stimmenzahl und Tonart ersichtlich. So gehören die „Sinfonia à 4", die „Gagliarda à 4 detta Venturino" und die „Gagliarda à 4 detta Marchesino", ferner die „Sinfonia à 5 & à 3 si placet", die „Gagliarda à 5 & à 3 si placet detta la Norsina", die „Gagliarda detta la Massara" und der „Passagio d'un balletto à 5 & à 3 si placet" unbedingt zusammen. (Sie stehen auch in einer Tonart.) Auch in dem mir nicht zugänglichen Instrumentalwerke Lorenzo Allegris von 1618 scheint der freie Sinfoniesatz Einleitungssatz zu einer Suite zu sein. Bei dieser Gelegenheit möchte ich darauf hinweisen, daß der speziell bei den Wiener Suitenkomponisten gebräuchliche freie Einleitungssatz „Intrada" und der ihm korrespondierende Schlußsatz Retirada sich bereits bei Marini 1655 vorfindet.

Die Buonamentesche Zusammenstellung: Einleitungssatz, Gagliarda, Corrente findet sich auch in den meisten italienischen Suiten dieser Zeit, so etwa bei Antonio Brunelli: Ballo grave, Gagliarda, la sua Corrente — hier aber mit Anwendung des italienischen Variationsprinzips (nach Blume, Suitenbildung durch Reduktion[1]), weiter bei Marini 1620, hier mit Anwendung des deutschen Variationsprinzips: melodische Umgießung wie bei Peurl, Schein usw., oder bei Marini 1655: Entrata, Ballo Allegro, Gagliarda, Corrente, Pretirada, hier ohne Anwendung des Variationsprinzips. 1637 setzt Buonamente seine Suiten folgendermaßen zusammen: Sinfonia, Brando, Gagliarda, la sua Corrente. Zur ersten Sinfonie bemerkt er: „Ogni sinfonia ha il suo Brando, Gagliarda e Corrente" und fügt hinzu: „Quando si entra nella Ciasqualtera non si altera il tempo di primo, ma si seguita l'istessa misura". Diese spätere Zusammenstellung erinnert an die Suite der deutschen Instrumentalkomponisten, wenn man den Brando als den in Deutschland der Paduane entsprechenden, höher stilisierten und bereits altväterisch gewordenen Schreittanz im geraden Takt auffaßt. Die ältere Gruppierung der Tänze: zwei zu zwei kommt bei Buonamente darin zum Ausdruck, daß Gagliarda und Corrente regelmäßig durch die Bemerkung: „la sua Corrente" noch besonders zusammengefaßt werden, genau so wie in Deutschland etwa Isaac Posch in seiner „musicalischen Tafelfreude" (1621) ausdrücklich darauf hinweist, daß bei seinen Suiten „auff ein jede Paduan ihre Gagliarde und auff ein jede Intrada ihr zugehörige Courante erfolgt". Trotzdem findet das Variationsprinzip bei Buonamente keine Anwendung. Wie Blume dargetan hat, stand eben die deutsche Suitenkomposition unter dem Einfluß der französisch-niederländischen Variationstechnik, während Italien diese Seitenentwicklung vornweg nicht mitmachte. Die Geschichte hat hier den Italienern rechtgegeben, indem das Variationsprinzip der Deutschen zugunsten des Kontrastprinzips der freien zyklischen Formen fallen gelassen wurde.

[1] Studien zur Geschichte des Orchestertanzes usw.

Die Faktur der Tänze Buonamentes ist ebenso wie jene der freien Formen bestimmt vom violinistischen Prinzip und dadurch unterscheidet sie sich von der einheitlichen ruhigeren Linienführung der Tänze der deutschen Suitenkomponisten. Daher sind die charakteristischen Rhythmen der Tänze vielfach verwischt. Springender Bogen, Laufwerk aller Art, finden sich bei den Tänzen, die stets homophon gesetzt sind. Alle Suiten und Sinfonien sind für Triobesetzung geschrieben, wobei sich die Violinen meist in Terzen und Sexten bewegen und meist geteiltes Passagenwerk aufweisen. Am einfachsten ist die Corrente als der zeitgenössische Modetanz — ähnlich wie die Allemande und Dantz bei Peurl und Schein, oder das Menuett bei Johann Sebastian Bach. Der am meisten stilisierte Tanz ist der „Brando" (Parallelen: Paduane bei den deutschen Variationssuiten-Komponisten, Allemande bei Bach), der bei Buonamente ausgesprochener Konzerttanz ist. Die bei anderen Komponisten gelegentlich vorkommende Verwischung der Rhythmen $^3/_2$ und $^3/_4$ findet sich auch bei der Gagliarda Buonamentes, während der französische Courantemodus ♩. ♪ ♩ ♩ ♩. ♪ hier fast nicht anzutreffen ist. Nur der typische Couranteschluß findet sich. Außer innerhalb der Suiten kommen diese Tänze auch gesondert und, wie gebräuchlich, gehäuft vor. Neben ihnen die „Aria". Diese ist ein in Tanzdimensionen gehaltener freier Satz, mit Hervorhebung des Bizarr-Violinistischen. Nimmt man an, daß beim Konzertgebrauch die einzelnen Sinfonien, Arien und Tänze jeweils zu Suiten zusammengestellt wurden, wie dies ja auch ausdrücklich gezeigt ist, so haben wir hier im Jahre 1629 das frühe Beispiel des „Eindringens freier Sätze" auch in anderer Form, doch bringt Marini schon 1617 solche Arien.

Von einzeln vorkommenden Tänzen sei noch aus dem Buche von 1626 erwähnt: „Quanti il Quarto Brando", der aus einem Tanzlied, das sofort in der Proporz wiederholt wird und dem darauffolgenden Brando besteht. Es folgt ein Satz: „Le tanto tempo hormai" mit dem Thema:



Zweifellos ein Volkslied, das auch bei Rossi (Sonata sopra l'aria è tanto tempo hormai) verwendet wird[1]. Auch Francesco Turini bringt dieses Volkslied mit ostinatem Baß in seinen 1621 erschienenen Sonaten[2]. Leider teilt Riemann nur die Bässe dieser Sonate mit. Buonamentes Stück ist eine ganz groß angelegte Arbeit mit völlig freier Handhabung der Variation. Weder die Melodie noch der Baß werden stereotyp abgewandelt, sondern es fällt eine für diese Zeit völlig ungewohnte Fortspinnungstechnik auf, die man schwer anderweitig finden mag. Die Melodie, wie sie Rossi bringt, wird erst im 24. Takte zitiert, so daß scheinbar auch der Anfang schon freie Variation ist, wenn nicht etwa dieser Passus eine Verbeugung vor Rossi bedeuten soll, denn das Anfangsthema kehrt zum Schluß wörtlich wieder. Schließlich ist noch des letzten Stückes von 1626 Erwähnung zu tun, des „Ballo del Gran Duca". Dieser Tanz kommt in der Literatur öfter vor. Joh. Wolf[3] bringt aus Calignosos

[1] Riemann, Handb. d. M.-G. II, 2, S. 107.
[2] Riemann, Handb. d. M.-G. II, 2, S. 107.
[3] Notationskunde II, S. 186.

Gitarrewerk von 1626 einen „Ballo del Gran Duca" und eine „Aria del Gran Duca"[1], letztere mit dem Thema:



Girolamo Montezardo bringt 1606 in seinen „Nuove Inventioni d'intavolatura . . . sopra la chitarra Spagnuola" (Florenz 1606) den gleichen Tanz[2], der mit kleinen harmonischen Unterschieden mit jenem Calignosos identisch ist. Leider ist die scheinbar so reiche Fundgrube italienischer Volksmusik bei Calignoso und Montezardo keineswegs so ergiebig, als es den Anschein hat, da in diesen Gitarrewerken nur das harmonische und rhythmische Gerippe der so interessanten Volkslieder und Tänze geboten wird. Bei Montezardo folgt auf den Tanz noch „La rotta del sudetto Ballo" im 3/8-Takt. Nach Doni (Lira Barberina, vol. II Appendice) wäre der „Ballo detto del gran Duca" identisch mit der „Aria di Firenze", deren Erfinder Emilio del Cavaliere war, der auch die Weise „Tanto stimata certa gravita e magnificenza che hà" ersonnen hätte[3]. Eine solche „aria di Firenze passeggiata" bringt Calignoso[4], aus welcher nicht viel zu entnehmen ist. Der „Ballo di Fiorenza" wird auch in G. B. Basiles[5] Pentamerone erwähnt und zwar in der Einleitung zum 4. Tag, da der Prinz, der Spiele überdrüssig, befiehlt:

„che venesse quarche strommiento, e se cantasse fra tanto, e subeto na mano de serveture, che se delettasano, venero leste co Calasciune Tammorielle, catole, arpe, chiuchiere, votta fuoche, crò, crò, cacapenziere, e zuche, e fatto na bella Zofronia (sinfonia?) e sonaro lo tenore dell' Abbate Zefero, Cuccara giammartino, e lo ballo de Fliorenza, se cantattero na maniata de canzune de chillo tiempo buono, che se pò chiù presto trivoliare, che trovare, e fra l'antre se dissero".

Bei Montezardo findet man eine „Aria di Zefiro", die wieder nur das rhythmische und harmonische Gerippe eines 8-Takters mit Subdominantenmodulation zeigt.

Nach dieser Abschweifung nun zu Buonamente wieder zurück, der den „Ballo del Gran Duca" in folgender Gestalt bringt:



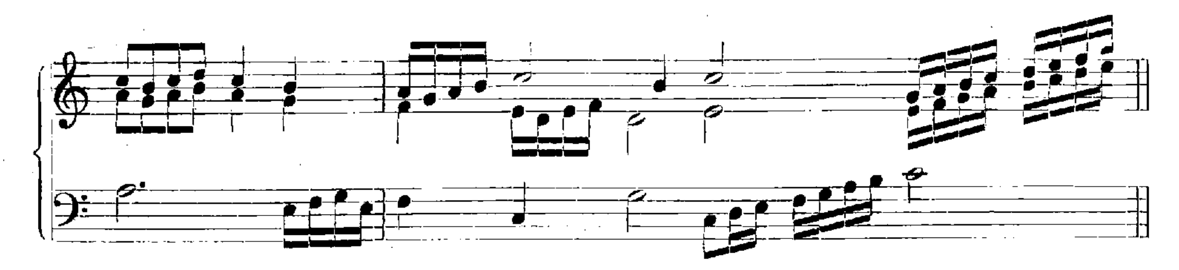
[1] a. a. O. S. 233.

[2] Mitteilung des Herrn Dr. Alfred Koczirz.

[3] Solerti, Albori I, 28, Anm. 2.

[4] Wolf a. a. O.

[5] Einstein, Handschriftliche Exzerpte über Basile.



Dieser Tanz bewegt sich über einem Ostinato, der in der Literatur der Frühmonodie sowie darüber hinaus unter dem Namen „Aria della ciaconna“ bekannt ist. Eine harmonische Analogie zu dem Montezardoschen Gerippe zeigt die Modulation in die Subdominante nach dem zweimaligen Vortrage des Ostinatos. Ansonsten wird aber auch hier sowohl mit dem Ostinato, dessen melodischer Kern immer erkennbar ist, wie mit der Melodie sehr frei geschaltet. Auch hier schließt sich an den Teil im geraden Takte die Proporz an, bei wörtlicher Zitierung des Baßthemas aber mit diesem Diskant:



Angesichts des durchgeführten Ostinatos und der sehr freien Durchführung des Diskantthemas ist vielleicht die Frage berechtigt, ob nicht die Chaconnen-Baßmelodie der eigentliche „Ballo del Gran Duca“ und wenn man Doni glauben darf, die „Aria di Firenze“ ist; in diesem Falle wäre das Chaconnen-Thema[1] die toskanische Weise der Ottave[2].

Es ist nur schade, daß die übrigen Werke Buonamentes verschollen sind. Sie würden uns zweifellos einen völligen Aufschluß nicht nur über das gesamte Instrumentalschaffen jener Zeit geben, sondern vor allem auch unsere Kenntnis der musikalischen Folkloristik Italiens im 17. Jahrhundert ganz bedeutend erweitern.

Nachtrag.

Gelegentlich der Korrektur kann ich auf sechs weitere Briefe Buonamentes hinweisen, auf die mich Georg Kinsky in liebenswürdiger Weise aufmerksam machte, die früher im Besitz Wilhelm Heyers waren und nun mein Eigentum sind. Sie stammen aus dem Besitz Carlo Lozzis, der nach einem mir nicht zugänglichen Aufsatz in der Gazz. Mus. Mil. 1891, Nr. 18 eine größere Anzahl von Briefen dieses Komponisten besaß. Hier Auszüge aus diesen Briefen:

1. Wien, 10. Februar 1627.

Buonamente schickt dem Prinzen Cesare Gonzaga Gagliarden und Correnten, um ihm die Zeit zu vertreiben. Er freut sich, Gelegenheit zu haben, ihm oft neue Kompositionen zu senden.

2. Wien, 3. März 1627.

„Ohne Notenpapier habe ich die beifolgende Sonate für Soloviolline geschrieben und sie nicht zu schwer gemacht, da ich nicht weiß, was der Junge [wahrscheinlich

[1] Vgl. Schmitz: Geschichte der Kantate.

[2] Vgl. jedoch Frescobaldis Variierung dieser Melodie.

ein junger Violinist im Dienste des Prinzen] kann. Nächstens aber werde ich eine schnellere komponieren. Diese hier habe ich in Eile gemacht, um keine Zeit zu verlieren. Da ich außerdem keine begleiteten Sonaten für eine Stimme in meinem Besitze habe, so muß ich neue anfertigen".

3. Wien, 24. März 1627.

„Um nicht die Zeit zu verlieren, dem Jungen eine Gelegenheit zum Studium zu geben, habe ich beifolgende Sonate nicht zu leicht geschrieben, damit er die Tiri[1] und die Praxis lernt, die man auf der Violine kennen muß, und wenn ihm etwas zu schwer verständlich ist, soll er zu Don Francesco gehen, der ihm gern ... An Stellen, wo eine 3 steht, bedeutet das drei Semiminimen auf die Hebung, drei auf die Senkung. Die Ciastrupola, die das Zeichen 6/4 trägt, hat dasselbe Zeitmaß. Ich setze dies nicht für die Ausübenden, die es schon wissen, sondern um Dem gefällig zu sein, der es lernen will. Es ist nötig, daß der Junge jede Art musikalischen Zeitmaßes kennen lernt, warum man an einer Stelle ein Foggio (?) setzt und an einer anderen eine andere. Das, was den Schüler wissend macht, ist die Variation, wie man aus anderen Kompositionen ersieht, die ich bei Ew. Exzellenz machen werde ..."

4. Wien, 4. August 1627.

Fast drei Monate ist er teils im Bad, teils als Gast bei Bekannten aus der Aristokratie gewesen. Nun, nach der Rückkehr, schickt er dem Prinzen eine neue Sonate und wünscht zu wissen, ob er die ‚scatola a tre', die er komponiert hat, erhalten hat.

5. Wien, 19. September 1627.

„Ich schicke beifolgende Scatola, wie ich Ew. Exzellenz versprochen habe; heute hatte ich keine Zeit, den Generalbaß zu schreiben, aber ich werde ihn mit der nächsten Post senden; einstweilen kann man sie dreistimmig spielen, wie ich sie mir gedacht habe. Nichtsdestoweniger habe ich einen Basso Continuo für das Cembalo geschrieben, der ihr größere Harmoniefülle gibt ..." In einem Postskriptum bittet er, die Scatola nach Parma zu schicken, wo man darauf warte.

6. Prag, 23. Oktober 1627.

Seit 17 Tagen ist er in Prag und wartet auf sein Gepäck, das ein anderer Musiker auf seinen Wagen geladen hat. Er kann deshalb keine seiner schlechten Kompositionen („miserabili compositioni") schicken. Er hat seinen Bruder bei sich, der sich in der Musik ausbildet und dem er in drei oder vier Jahren großen Erfolg prophezeit.

Aus den Briefen geht hervor, daß die 1637 erschienene „Scatola" bereits zehn Jahre früher komponiert war. Sie ist tatsächlich dreistimmig gesetzt und zwar ohne Generalbaßziffern. Buonamentes Bemerkung enthält demnach einen für die praktische Ausführung wichtigen Hinweis, sofern die Aufführung der Triosonate jener Zeit ohne Continuoinstrument durchaus möglich bzw. manchmal direkt gefordert ist.

Nach dem 6. Briefe ist Buonamente bereits seit dem 6. Oktober in Prag.

[1] „Die langen Bogenstriche".

Zwei Briefe Händels an Telemann

Mitgeteilt von

Berthold Kitzig, Bretleben

Die beiden nachfolgenden Briefe Händels stammen aus dem Telemannschen Briefwechsel in der Dorpater Universitätsbibliothek, der in dem Artikel über die drei Brüder Graun (ZfM IX, 7) beschrieben ist. Die Dorpater Universitätsbibliothek hat die Veröffentlichung des gesamten Briefwechsels freundlichst gestattet.

a Londres ce $\frac{25}{14}$ de Decem[br] 1750.

Monsieur

J etois sur le point de partir de la Haye pour Londres, lorsque Votre tres agreable Lettre me fut rendüe par M[r] Passerini. J'avois justement le tems de pouvoir entendre chanter son Epouse. Votre Appuy et recommandation suffisoit a exiter ma curiosité non seulement, mais aussi a Luy accorder toute l'approbation, cependant j'etois bientôt convaincu moy meme de son rare merite. Ils s'en vont pour L'Ecosse, a remplir le devoir d'un Engagement qu'ils ont pour des Concerts, pendant une saison de six mois. Là Elle pourrà se perfectioner dans la Langue Angloise, et alors (comm'ils ont intention a sejourner pour quelque tems a Londres) je ne manquerai pas de Leur rendre toutes les services qui dependront de moy.

D'ailleurs j'etois fort touché de Vos expressions polies et toutes remplies d'Amitié, Vos manieres obligentes et Votre Reputation m'ont fait trop d'impression sur mon Cœur et sur mon Esprit, pour ne pas Vous rendre le Reciproque due a Votre gentilesse. Soyez sûr que Vous trouverai toujours en moy un retour plein de sincerité et de veritable Estime.

Je Vous remercie du bel Ouvrage du Sisteme d'intervalles que Vous avez bien voulu me communiquer, il est digne de Vos Occupations et de Votre Scavoir.

Je Vous felicite de la parfaite Santé que Vous jouissez dans un Age assez avancé, et je Vous souhaite de bon Cœur la Continuation de toute sorte de prosperité pendant plusieurs Ans a l'avenir. Si la passion pour les Plantes exotiques & & pourroit prolonguer Vos jours, et soutenir la vivacité qui Vous est naturelle, Je m'offre avec un sensible plaisir a y contribuer en quelque maniere. Je Vous fais donc un Present, et je Vous envoye (par l'addresse cy jointe) une Caisse de Fleurs, que le Conoisseurs de ces Plantes m'assurent d'être choisies et d'une rareté charmante, s'il me disent le vray, Vous aurez des Plantes les meilleures de toute l'Angleterre, la saison est encore propre pour en avoir des Fleurs, Vous en serez le meilleur Juge, j'attens Vôtre decision la dessus. Cependant ne me faites pas languir longtems pour

Votre agreable Reponse a celle cy, puisque je suis avec la plus sensible Amitie, et passion parfaite

Monsieur

Votre

tres humble et tres obeissant
Serviteur
George Frideric Handel.

Monsieur

Il y a quelque temps que j'ay fis preparer une provision de plantes exotiques pour Vous les envoyer, quand Jean Carsten le Capitain (a qui je fis parler pour Vous les faire tenir) me fit dire qu'il avoit apri que vous etiez defunt. Vous ne doutez pas que ce rapport m'affligea extremement. Vous Jugerez donc de la Joye que je dois avoir entendre que vous vous trouvez en perfaite Santé; Le même Capitain Jean Carsten qui vient d'arrive icy de retour de vos quartiers, me mandes par un amy cette bonne nouvelle, et que vous lui avoit Consigné une Liste de plantes exotiques, pour vous les procurer, j'ay embrassé cette occasion avec beaucoup de plaisir, et j'ay eû Soin de faire trouver cettes plantes, et vous les auréz presque toutes; Come le Capitain Carsten ne doit pas partir d'icy qu'au mois de Decembre prochain, il a bien voulû ce Charger de les envoyer par le premier Vaisseau qui partira d'icy, dont vous trouverez dans cet Billet cy joint le nom du Capitain et du vaisseau. Je souhaite que ce petit present que j'ose vous offrir vous soit agreable; Je vous supplié a me vouloir donner des nouvelle de vôtre Santé qu je vous souhaite trè parfaite, et toute Sorte de proscrité, qui suis avec un estime inviolable,

Monsieur

Vôtre tres humble et tres obeissant serviteur
G: F: Händel.

a Londres ce 20 Sep^r.
1754.

Philipp Martin
ein vergessener Lautenist

Von

Hans Neemann, Berlin

Die Mecklenburger Landesbibliothek zu Schwerin i. M. besitzt unter ihren zahlreichen alten Musikwerken ein Kammermusikwerk mit Laute, welches den Titel führt:

Trio VI.
III. con Liuto, Flauto traversiere
et Fondamento
III. con Liuto, Violino, et
Fondamento.
Componiert,
Von Philippo Martino
Und zu finden bey
Johann Christian Leopold.
Kunstverlegern in Augsburg,
Cum Priv. Sac. Caes. Maj.

Dieses Druckwerk erschien in drei Stimmbüchern für: Laute (in neufranzösischer Tabulatur für ein 13 chöriges [24 saitiges] Instrument), Flöte bzw. Violine und Cello (von letzterem enthält das Schweriner Exemplar nur fünf Trios, ist also unvollständig). Von den drei Stimmbüchern enthält nur die Lautenstimme ein Titelblatt (mit obigem Titel), dessen Rückseite noch „l'accord pour ces VI Trio" und einen „Catalogus, Derjenigen musikalischen Wercke, so bey Verlegern dieses, zu nachgesetzten äußersten Preiß, zu haben seynd" enthält.

Das im Katalog der Bibliothek Schwerin von O. Kade verzeichnete Werk ist im Quellenlexikon von R. Eitner Bd. VI, S. 363 aufgeführt. Über den Komponisten ist jedoch keine Notiz in den bekannten Musikhandbüchern zu finden, und man kann lediglich der Hoffnung Ausdruck geben, daß die fortschreitende Quellenforschung, insbesondere die noch lückenhafte archivalische Forschung, später einmal Licht in das um die Person des Komponisten schwebende Dunkel bringt. Nicht unwichtig hierbei sind vielleicht die folgenden Feststellungen.

Der genannte Augsburger Verleger Joh. Chr. Leopold war der Nachfolger des 1726 verstorbenen Verlegers Jos. Friedrich Leopold. Er hat außer diesen sechs Trios von Ph. Martino noch eine Anzahl anderer Werke verlegt, die er bei der Lautenstimme der Martinoschen Trios auf der Rückseite des Titelblatts im „Catalogus" aufführt. In diesem Inserat sind Werke von

Sebast. Bodino, 30 Sonaten für 2—4 Instrumente und drei Quartette,
Alphonso Kirchbauer, Jubilus Curiae Coelestis,
Gallo Zeiler, Chithara Mariana,

Caspar Ferd. Fischer, Blumen Strauß,
Carlomanno Kolb, Certamen Neonium,
Conrad Michael Schneider, Clavier Übung I.—IV. Teil

und die sechs Trios von Martino angezeigt. Caspar Ferd. Fischers Werk ist nach Eitner (Quellenlexikon) etwa 1730 erschienen, und Alph. Kirchbauers Werk wird von Gerber mit 1731 angesetzt. Die Vermutung, daß sich bei einem oder mehreren dieser obengenannten Werke ein ähnlicher „Catalogus" finden würde und in dem vielleicht auch die Martinoschen Trios seien, bestätigte sich bei der Durchsicht einiger dieser Werke. Während sich in Casp. Ferd. Fischers Blumen Strauß von etwa 1730 keine Erwähnung Martinos findet, begegnet im „Catalogus" zu dem Werke von Karlmann Kolb, welches nach den Versen von 1733 datiert, die Angabe der Trios von Ph. Martino. Danach kann als feststehend betrachtet werden, daß die sechs Trios von Ph. Martino in den Jahren 1730—1733 erschienen sind.

Für die Person des Komponisten bot sich in allen diesen Werken kein Anhaltspunkt. Die von O. Kade im Katalog der Schweriner Bibliothek gebrachte Notiz, daß Ph. Martino, da sein Werk in Augsburg erschien, auch dort gelebt habe, schien mir von vornherein nicht stichhaltig, da auch kein anderer der oben angeführten Komponisten in Augsburg gewirkt hat. Zunächst will es scheinen, als sei Ph. Martino ein Italiener. Dem steht jedoch entgegen, daß die Lautenkunst in Italien schon im 17. Jahrhundert ihr Ende erreicht hatte[1], und demnach die Autorschaft eines Italieners als höchst unwahrscheinlich anzusehen ist. Die Annahme, daß der Komponist ein Deutscher namens Philipp Martin ist, der seinen Namen italienisiert hat[2], gewinnt durch einige im „Catalogus" aufgeführte andere deutsche Komponisten mit italienischen Namen an Wahrscheinlichkeit, und vollends die Tatsache, daß in dem Werk von Martino der dreimal angeführte Name des Komponisten jedesmal in anderer Form erscheint (Philippo Martino, Pilippo Martini, Philippi Martini), beweist, daß es sich um keinen Italiener handelt.

Bei der Durchsicht alter Bücher und Abhandlungen über die Musikgeschichte einzelner Städte und Landschaften stieß ich auf einen Philipp Heinrich Martin[3], der von 1739 bis 1744 Choragus an St. Niklaus zu Straßburg war. Derselbe wurde 1740 und später aufgefordert, etwas „wegen Verbesserung der Musik" (in der Kirche St. Niklaus) zu tun[4]. Ob der von Jacquot[5] als Musiker von Rang aufgeführte und von 1740 bis 1763 wirkende Martin (ohne Vornamen) mit Phil. Heinr. Martin oder dem Lautenisten Ph. Martin identisch ist, ließ sich mangels jeder Quellenangabe in Jacquots Buch nicht ermitteln. Man könnte einerseits vermuten, daß der obenerwähnte Philipp Heinrich Martin aus Straßburg der Komponist der Lautentrios sei, zumal das Erscheinen des Werkes und das Wirken von Ph. Heinr. Martin fast in

---

[1] Die Sinfonie für 2 Violinen, Laute und Baß von Pietro Sammartini aus dem Jahre 1688 ist das letzte italienische Werk mit Laute.

[2] Die Italienisierung deutscher Namen war zu jener Zeit bekanntlicherweise eine sehr häufige Erscheinung, da ja der Künstler in seinem Vaterlande nichts galt und welsche Künstler sich eines größeren Ansehens erfreuten.

[3] Lobstein, Musik im Elsaß, 1840, und Vogeleis, Musik und Theater im Elsaß, 1911. Auch Eitner, Quellenlexikon.

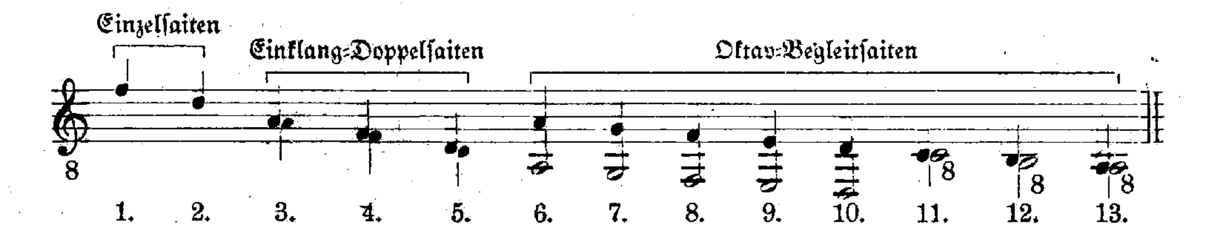
[4] Gerold, Geschichte der Kirche St. Niklaus in Straßburg, 1904.

[5] La Musique en Lorrains, Paris 1882.

die gleiche Zeit fallen. Andrerseits sind keine Anhaltspunkte dafür vorhanden, daß der Straßburger Choragus zu der Laute in Beziehung stand und dieselbe gespielt hat. Da aber für einen Komponisten von Werken für die Laute infolge der eigenartigen Applikatur des Instruments dessen Spiel als Vorbedingung gelten muß, darf man immerhin berechtigte Zweifel in die Autorschaft von Ph. Heinrich Martin setzen. Man wird ja in der Hauptsache der Ansicht zuneigen müssen, daß der Komponist dieser Lautentrios, die mit großer Fachkenntnis gearbeitet sind und einen profunden Musiker verraten, in den Reihen der zünftigen Lautenisten zu suchen ist, die in mehr oder minder bedeutenden Stellungen an den Höfen tätig waren. Es muß deshalb, wie oben gesagt, auf die fortschreitende Archivforschung die ganze Hoffnung einer Klärung der Person dieses Philipp Martin gesetzt werden.

In den sechs Trios offenbart sich eine Originalität des Komponisten, die seine Werke sehr von der Reihe der Kammermusikwerke mit Laute von Ignaz Hinterleithner, Joh. Georg Wichenberger, W. L. von Radolt, Ernst Gottl. Baron, Sylvius Leopold Weiß, Johann Kropffgans und den viel späteren Werken von Jos. Haydn und Carl Kohaut unterscheidet. Es würde über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen und eine umfassendere Darstellung erforderlich sein, wollte man die Eigenart und Bedeutung eines jeden der genannten und für die Lautenistik des 18. Jahrhunderts wichtigen Komponisten näher schildern. Vielmehr können hier nur kurze charakteristische Stellen aus den Werken der lautenistischen Zeitgenossen und Nachfolger zum Vergleich mit den Martinschen Trios herangezogen werden, um die Struktur-Eigenart der letzteren zu erläutern.

Die Laute, die in diesen, wie auch in allen anderen Kammermusikwerken mit Laute konzertierend oder obligat verwendet wurde, ist ein 13chöriges (24saitiges) Instrument in Theorbenform und im dmoll-Akkord gestimmt:



Der 6.—13. Chor wurde der jeweiligen Tonart entsprechend umgestimmt. Notiert wurde der Lautensatz in der neufranzösischen Lautentabulatur (mit Buchstaben als Griffzeichen in einem Sechslinien-System). Die hier wiedergegebenen Übertragungen des Tabulatursatzes in die moderne Notenschrift stehen in der für die Gitarre und moderne Laute üblichen Notation (auf einem System), und die Töne erklingen eine Oktave tiefer, als sie notiert sind.

Die am Schluß dieses Aufsatzes wiedergegebenen ersten zwei Sätze aus dem I. Trio für Laute, Violine und Violoncello von Philipp Martin weisen eine kontrapunktisch-imitierende Thematik mit wechselseitiger Führung auf, wie sie uns von der Berliner Schule her bekannt ist. Die gleiche thematische Grundidee liegt auch den anderen fünf Trios, deren Anfänge hier folgen, zugrunde:



Es folgen: Ballo (21 Takte) C, Siciliana [in der Cellostimme als „Arioso" bezeichnet] (25 Takte) $^6/_8$, Menuet (88 Takte) $^3/_4$ mit Trio (24 Takte) $^3/_4$.



Es folgen: Aria (26 Takte) 3/4, Menuet (24 Takte) 3/4 mit Trio (24 Takte) 3/4 und Allegro (64 Takte) 2/4.



Es folgen: Scherzo (26 Takte) 2/4, Menuet (20 Takte) 3/4 mit Trio (18 Takte) 3/4 und Arietta (30 Takte) 2/4.





Es folgen: Vivace (37 Takte) C, Menuet (18 Takte) 3/4 mit Trio (18 Takte) 3/4 und Arietta (38 Takte) 2/4.



Es folgen: Siciliana (14 Takte) 6/8, Menuet I (20 Takte) 3/4, Menuet II (23 Takte) 3/4 und Vivace [in der Violinstimme als „Arioso" bezeichnet] (41 Takte) 2/4.

Die Kammermusik mit Laute fand ihre Pflege seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts und tritt erstmalig im „Novus partus" des Jean Baptist Besard (Augsburg 1617) hervor. Dieses Werk enthält neben einer großen Anzahl von Stücken

für 2—3 Lauten auch eine „Symphonia“ für Violine, drei Lauten und Cello (Superius, Nova Testudo, Testudo major, Testudo minor, Bassus), die sich freilich als ein sehr krauses Gebilde darstellt. Diese Symphonia steht als Kammermusikwerk ganz vereinzelt da und gehört eigentlich zu der Gruppe der „Lautenchöre“, wie sie uns Mich. Praetorius im „Syntagma musicum“ (1614—20) schildert. Selbst die zwei Suiten für Spinett, Violine und Continuo (Viola da Gamba und 2 Lauten) von Esaias Reusner[1] können nicht zum Vergleich mit den späteren Lautentrios usw. herangezogen werden, da die Laute hier als Continuo-Instrument eine untergeordnete Rolle spielt. Als weiteres Kammermusikwerk käme höchstens die schon oben erwähnte Symphonie für 2 Violinen, Laute und Baß von Pietro Sammartini (Florenz 1688) in Frage; da mir dieses Werk aber bisher nicht zugänglich war, läßt sich auch über seine Struktur nichts sagen. Die ersten eigentlichen „Lautentrios“, bei denen die Laute dominiert, datieren aus der Zeit um 1700 und entstanden auf Wiener Boden. Es sind dies die „Lauthen-Concerte“ für Laute, Violine und Violoncello von Ferd. Ignaz Hinterleithner (1699), Joh. Georg Wechenberger (um 1700), Wenzel Ludwig Freiherr von Radolt (1701) und die Stücke der gleichen Besetzung von Jacques de Saint Luc[2]. Alle diese Werke haben den gleichen Aufbau: die Oberstimme des Lautensatzes wird von der Violine, und die Baßstimme des Lautensatzes vom Violoncello mitgespielt. Einige Belebung in diese dürftige Instrumentierung bringt lediglich die mehr oder minder starke Verzierung der Melodiestimme auf der Laute durch Vorhalte, Mordente und Triller bei den einzelnen Komponisten. Als Beispiel seien einige Takte aus einem Konzert von W. L. v. Radolt, die diese Eigenart der Instrumentierung besonders kennzeichnen, wiedergegeben:



Ein Vergleich dieser um 1700 entstandenen Lautentrios von Hinterleithner, Wechenberger, v. Radolt und Saint Luc mit denen von Philipp Martin zeigt, daß Ph. Martin einen gänzlich neuen Weg in der thematischen Gestaltung beschritt. Eine

[1] Der handschriftliche Anhang zu Reusners „Neue Lautenfrüchte“, 1676 (Bibl. Berlin) enthält nur die Lautenstimme und den Titel: „Suitte Cum Spinet, Violino, Cont: Violdigb: et 2: Testud:“. Die anderen Stimmen sind wahrscheinlich verschollen.

[2] Einige Lautenkonzerte und Stücke von Hinterleithner, Wechenberger, v. Radolt und Saint Luc liegen in der Übertragung und Neuausgabe von Adolf Koczirz im 50. Band der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ vor.

sehr ähnliche Thematik weisen drei Kammermusikwerke von Ernst Gottlieb Baron auf; es sind dies die in der Kgl. Bibliothek Brüssel vorliegenden 2 Konzerte für obligate Laute, Violine und Violoncello und das Duett für Laute und Flöte (Ms. II 4087, Nr. 3, 5—7), deren Anfänge ich hier mitteile:









Die Ähnlichkeit der thematischen Gestaltung der Baronschen Werke mit denen von Martin ist unverkennbar. Eine schwierige Frage ist hierbei nur, wessen Werke zuerst entstanden sein mögen. Der schon 1727 durch seine „Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten" (Nürnberg 1727) bekannt gewordene E. G. Baron schreibt in jenem Buche, daß zu dieser Zeit die Laute 11chörig war. Im Widerspruch dazu steht allerdings, daß die im „Getreuen Musikmeister" von Ph. Telemann (Hamburg 1728) abgedruckte Fdur-Partie von E. G. Baron für eine 13chörige Laute geschrieben ist. Ein ähnlicher Widerspruch liegt in einem Brief des Lautenisten Sylvius Leopold Weiß und dem ebenfalls in Telemanns Getreuem Musikmeister abgedruckten Bdur-Presto für Laute. S. L. Weiß schrieb in einem Briefe an Joh. Mattheson[1] vom 21. März 1723 u. a.: „Theorbe und Arciliuto[2], welche unter sich selbst wieder gantz differieren, sind in Galanterie-Stücken gar nicht zu gebrauchen ..." Er will damit sagen, daß nur die 11chörige Laute als Soloinstrument in Frage kommt und die 13chörige Laute („Archiliuto" in der neuen Lautenstimmung) dagegen in größeren Ensembles Verwendung findet. Dem steht wiederum entgegen, daß das oben erwähnte Bdur-Presto in Telemanns Getreuem Musikmeister für eine 13chörige Laute geschrieben ist. Man ersieht daraus, daß die 13chörige Laute gerade zu jener Zeit an die Stelle der 11chörigen Laute trat, wie auch alle nach 1728 geschriebenen Solo- und Kammermusikwerke für Laute (auch die

[1] Joh. Mattheson, Ephorus wegen der Kirchenmusik ... mit angehängtem Lauten-Memorial, Hamburg 1727, S. 118.

[2] S. L. Weiß unterscheidet streng Theorbe, Arciliuto und Liuto. „Liuto" ist das gebräuchliche Soloinstrument für „Galanteriestücke", also die 11chörige Laute. Die „Theorbe" ist das einchörige Generalbaßinstrument für das Orchester mit 14 Saiten (Chören) in der alten (Renaissance-)Stimmung. Unter „Archiliuto" kann nur ein doppelchöriges Instrument in Theorbenform (13 Chöre in zwei Wirbelkästen) verstanden werden, da das bis dahin gebräuchliche Soloinstrument, die 11chörige Laute, schon eine „theorbierte Laute" (mit einer seitlichen, aufgerichteten Verlängerung des Knickhalses für die Aufnahme der etwas längeren, tiefsten Baßsaiten) war.

von Baron) mit der 13chörigen Laute operieren. Man könnte nun vermuten, daß die Werke von Baron vor 1730 (als dem frühesten Zeitpunkt des Erscheinens der Martinschen Trios) datieren; wenn man aber bedenkt, daß die Konzerte von Baron in dieser wie in mannigfach abweichender Form erst einer späteren Zeit angehören[1] und das Duett für Laute und Flöte frühestens 1734, als Baron in kronprinzlich preußische Dienste trat und für seinen Herrn und späteren König Friedrich II. mehrere Stücke für Flöte mit Laute[2] komponierte, entstanden sein kann, so erhellt daraus, daß seine Werke nach denen Martins geschrieben wurden. Diese 6 Trios von Martin, die doch 1730—33 zu Augsburg erschienen waren, sind dem in diesen Jahren in Gotha und Eisenach wirkenden Baron sicher bekannt geworden und haben vielleicht die Anregung zu ähnlicher Gestaltung gegeben. Da die Trios von Ph. Martin, abgesehen von den oben genannten wenigen, um 1700 erschienenen Lautentrios, die keinen Einfluß auf die Gestaltung der Martinschen Werke ausübten, die fast einzigen im Druck erschienenen Kammermusikwerke mit Laute[3] sind und demgemäß eine größere Verbreitung als die nur handschriftlich vertriebenen Werke der späteren Lautenisten fanden, werden gerade sie besonders befruchtend auf das Schaffen der zeitgenössischen Lautenisten und deren Nachfolge gewirkt haben.

An der völlig neuen Schreibweise Martins ist die Behandlung des Violoncells noch in hohem Maße bemerkenswert und eigenartig. Ph. Martin bindet das Violoncello nicht sklavisch an die Baßstimme der Laute, wie dies die früheren Lautenisten des 18. Jahrhunderts: Hinterleithner, Wechenberger, v. Radolt, Saint Luc und die nach Ph. Martin schaffenden: Falckenhagen, Krebs und Kohaut[4] noch tun, sondern er gibt der Baßpartie des Violoncells die größtmögliche Beweglichkeit des Fundaments — als eines „Basso continuo" im Sinne des Worts —, während die Baßstimme der Laute nur die harmonischen Stützpunkte, die Hauptharmonien, ausführt[5]. In den oben angeführten Werken Barons, die doch die gleiche thematische Struktur aufweisen, finden wir keine analogen Stellen unterschiedlicher Führung von Violoncello und Lautenbaß, wohingegen einer der späteren Lautenisten, Johann Kropffganß, unter Anwendung der Martinschen kontrapunktisch-imitierenden Thematik eine gleiche selbständigere Führung des Violoncells bringt. Als Beispiel sei der Anfang eines Divertimento von Joh. Kropffganß (Ms. der Kgl. Bibl. Brüssel, II, 4088) mitgeteilt:

---

1 Ein Beweis dafür sind die Konzerte und konzertähnlichen Lautenensembles von den späteren Lautenisten Adam Falckenhagen, Joh. Ludw. Krebs, Joh. Kropffganß, Carl Kohaut usw.

2 Das Duett in Gdur enthält einige als „Solo" bezeichnete Stellen für die Flöte, ebenso ist das in der Schweriner Bibl. befindliche Trio für Flöte, Violine und beziff. Baß von Baron speziell für seinen Herrn geschrieben worden.

3 Mit Ausnahme des 1761 bei Breitkopf in Leipzig erschienenen „Divertimento I per il liuto obligato, due Violini e Basso" von Carl Kohaut blieben alle Kammermusikwerke mit Laute Manuskript.

4 Vgl. „Alte Kammermusik mit Laute", Konzert in Fdur für Laute, 2 Violinen und Violoncello, bearb. u. hrsg. v. Hans Neemann (Berlin, Vieweg).

5 Vgl. das Poco vivace des I. Trios und den Anfang des V. Trios; ähnlich ist die unterschiedliche Behandlung des Fundaments auf dem Violoncello und der Laute in den meisten anderen Sätzen der sechs Trios.





Hier, wie bei Ph. Martin, herrscht das Bestreben, die einzelnen Instrumente zu individualisieren. Es würde zu weit führen, auf Joh. Kropffganß, der sich nach den Brüsseler Handschriften als ein bedeutender Komponist enthüllt, näher einzugehen und auseinanderzusetzen, in welchem Maße Kropffganß von Martin lernte.

Zum Schluß seien nur noch einige, durchaus eigenartig instrumentierte Stellen aus den Trios von Ph. Martin angeführt, die in der Behandlung der Instrumente und der bewußten reizvollen Klangausnutzung der Laute[1] originell sind. So bringt das Capriccio des IV. Trios eine besonders charakteristische, sich ähnlich des öfteren wiederholende Stelle, die ein brillantes Sechzehntel-Motiv der Laute in Gegensatz zu dem sich sechsmal in Achteln wiederholenden Liegeton der Flöte stellt:

[1] Es sei mir gestattet, darauf hinzuweisen, daß es mir, als Spieler der alten 13chörigen Laute, möglich war, die Martinschen Trios original zu spielen und zu hören, wobei sich die klanglich reizvollen Stellen weit besser enthüllten, als auf dem Papier, wo man solche Klangwirkungen nur ahnen kann.

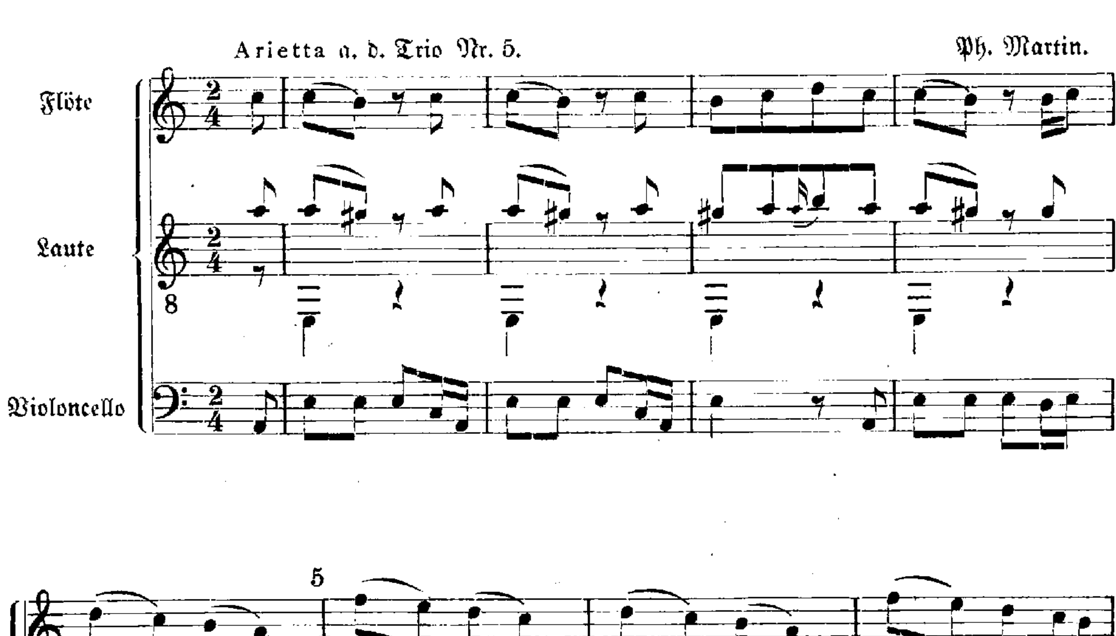


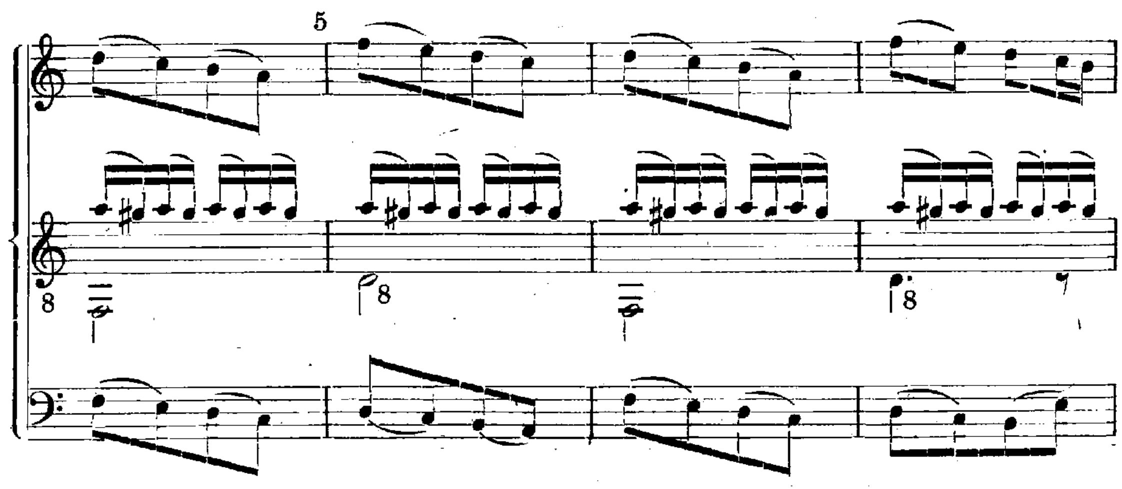
Ähnlich verhält es sich mit dem Vivace des V. Trios, wobei das Violoncello noch individueller behandelt ist:





Im gleichen Trio verdient noch die Arietta eine besondere Beachtung, weshalb der ganze Satz wiedergegeben sei:






10
Fine.
15
20
25
Da Capo al Fine.

Dieser Satz ist schon harmonisch recht merkwürdig. Er beginnt mit einem a moll-Dominant-Orgelpunkt und gelangt erst nach dem Verweilen auf der Unterdominant-Harmonie im 10. Takt zur Tonika; nach dem Doppelstrich erscheint das Anfangsmotiv über dem Orgelpunkt der Edur-Dominante, im 15. Takt gleicherweise über dem Orgelpunkt der dmoll-Dominante und nach dem Verweilen auf der dmoll-Unterdominante tritt im 24. Takt die dmoll-Tonika ein, während die folgende Rückmodulation in das Anfangsmotiv und die Anfangsharmonie einmündet (Takt 29—38, hier der Raumersparnis wegen, da mit Takt 1—10 identisch, als „Da Capo" ausgeschrieben). Instrumental äußerst interessant und einzig dastehend in der gesamten Literatur für Lautenensembles sind ferner die Takte 5—8 und 19—22, in denen die Laute trillerartige Sechzehntelfiguren spielt, während darüber die Flöte und darunter das Violoncello parallelgehend ein diatonisches Viertonmotiv in Achteln durchführt. Diese Stellen geben ein reizendes Zusammenspiel, und die Gegenüberstellung von Flöte und Violoncello einerseits und der Laute andrerseits erzeugen ein originelles Klangkolorit. Erwähnt seien noch die Takte 11—18, in denen der Laute und Flöte das Violoncello entgegengesetzt ist.

Die untenstehenden zwei Sätze des I. Trios werden vielleicht am besten einen Einblick in das hochbedeutende Schaffen Philipp Martins geben, dessen Verdienste um die Neubelebung der schon um 1700 bedenklich blutlosen Kammermusik mit Laute durch neuen Geist und feinsinnige Instrumentierung unbestreitbar sind und einen großen Wendepunkt in der Lautenistik des 18. Jahrhunderts bedeuten.

Zwei Sätze aus dem

Trio Nr. 1

für Laute, Violine und Violoncello.




1.
2.
10
3
8


15
20
3
3


3
3
8
25
1.
2.
(sic!)
Siciliana.
12
8


(sic!)
5
10



Es folgen: Menuett (42 Takte) 3/4, mit Trio (20 Takte) 3/4 und Arietta (45 Takte) 2/4.

Mozart als Meister des Archaisierens

Ein Beispiel

Von

Alfred Heuß, Leipzig

Daß Mozart öfters archaisierte, d. h. ganz bewußt ältere Stilarten verwendete, ist bekannt, wenn hierüber auch noch nichts Zusammenhängendes geschrieben worden ist. Daß er es auch im Lied getan hat, ist mir erst letzthin, als ich seine Lieder wieder einmal durchzugehen hatte, bewußt geworden. Und zwar ist es ein Lied, bei dem sich das Archaisieren aus inneren, geistigen Gründen nahelegte, so daß es sich keineswegs etwa um eine Spielerei handelt: ein Lied auf ein Gedicht von Hagedorn, das übrigens auch J. V. Görner, der Hagedorn-Komponist par excellence, vierzig Jahre früher und zwar ganz ausgezeichnet komponiert hat, betitelt „Die Alte", ein halb ernstes, halb komisches Loblied auf die frühere Zeit. Mozart hat insofern archaisiert, als er, obwohl schon in der Jugend der Generalbaßepoche den Rücken kehrend, ein scharf ausgesprochenes Generalbaßlied schrieb, wobei er aber den Baß aussetzte. Und zwar tut er dies mit einer derartigen Feinheit und Sorgfalt, daß seine Klavierbegleitung geradezu als ein Musterbeispiel für eine gute Generalbaßaussetzung angesehen werden kann. Das Lied wurde 1787 geschrieben, in einer Zeit also, die vom Generalbaßlied nichts mehr wissen wollte. Wie scharf sich nun Mozart auf ein Generalbaßlied einstellte, erkennt man aber nicht allein an der äußeren Faktur, sondern auch daran, daß sein Baß nichts mit einer harmonischen Stimmführung zu tun hat, sondern, wie in der besten Zeit der Generalbaßepoche, echt kontrapunktisch selbständig erfunden ist. Das wiederum ist nur möglich, wenn — wie jeder weiß, der sich hier praktisch betätigte — auch die Melodie aus dem Wesen der kontrapunktischen Periode herauswächst, mithin strenger Diatonik huldigt und nicht einer Erfindung aus dem Akkord. Das tut Mozart in diesem Lied mit einer derartigen Strenge, daß mit einem Schlag klar wird, wie scharf und bis in letzte Folgerungen er sich der Stilunterschiede bewußt war; auch nicht ein einziges seiner andern Lieder weist stilistisch irgendwelche Übereinstimmungen mit dem unsrigen auf, das denn auch — bis auf den Klavierschluß — ohne weiteres vierzig oder fünfzig Jahre früher entstanden sein könnte. Ich gebe wenigstens die vier ersten Takte des Liedes so, wie es in dieser Zeit aufgeschrieben worden wäre:



Man sieht, auf sogar jeder Melodienote findet Akkordwechsel statt, und da auch der Ausdruck herb ist, von sämtlichen Einflüssen der Empfindsamkeit Abstand nimmt, so

glaubt man sich etwa in die Zeit Bachs versetzt: diese „Alte" ist mit ihren 70 Jahren ein halbes Jahrhundert älter als die jetzige, in der Liebesblüte stehende Generation. Görner, der wie bereits bemerkt, ein ausgezeichnetes Lied auf die Worte schrieb, konnte, noch der früheren Zeit angehörend, gar nicht auf den Gedanken kommen, das Alter seiner „Alten" charakterisieren zu wollen; stilistisch wirkt seine Fassung sogar moderner als die Mozarts, wie gleich der Anfang zeigt:



Man sieht am dritten Takt allerlei: melodisch ist er noch „kontrapunktisch" erfunden und er könnte, müßte sogar einen ganz anderen Baß erhalten, einen solchen, der jeder Melodienote ihr inneres Recht gäbe. Aber am Ende der Generalbaßepoche ist man hinsichtlich der Bässe so etwas wie faul geworden; man nimmt sich gar nicht mehr die Mühe, auf eine „lineare" Melodie in ihrem Sinne einzugehen, sondern erledigt die Aufgabe auf bequeme harmonische Art, wobei der billigen Durchgangsnoten-Auffassung reichlich geopfert wird. Von hier aus muß auch wieder auf Mozarts Lied geblickt werden, denn jetzt läßt sich noch genauer ermessen, wie streng es im früheren Stil gehalten ist, d. h. mit welcher stilistischen Sicherheit und Überlegenheit Mozart archaisiert hat. Es ist nicht die Klavierbegleitung, d. h. die Generalbaß-aussetzung allein, sondern auch die Melodie und ihr Baß sind es, die aus der früheren Zeit heraus erfunden sind, also das Lied als solches. Obwohl ein scherzhaftes Lied — Mozart will es „ein bischen durch die Nase" gesungen haben —, ist es mit strengstem stilistischen Ernst komponiert, man merkt, hat man die näheren Umstände erkannt, daß Mozart die Aufgabe innerlich gereizt hat. Und da kommt bei ihm auch auf diesem Gebiete etwas Besonderes zustande.

Musikalische Ausdrucksstudien an Phonogrammen

Von

Wilhelm Heinitz, Hamburg

Die vergleichende Betrachtung musikalischer, ästhetischer und phonetischer Komponenten an Schallplattenmaterial ist nicht mehr neu. In rationeller Weise, mit dem Versuch mehr exakter zahlenmäßiger Darstellung der Ergebnisse wird sie am Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg seit 1924 ausgeübt. So wurde derzeit[1] ein Bruchstück aus A. Schönbergs „Pierrot lunaire", von zwei Sprecherinnen gesprochen, bearbeitet; auf der Theaterausstellung Magdeburg 1927 wurden, mit freundlicher Genehmigung des Verlegers Enke, Stuttgart, neben den Originalphonogramen von vier Sprecherinnen des Parzenlieds auch die dazu gehörigen Tafeln und Tabellen, die in Heft 22 der Zeitschrift für Ästhetik veröffentlicht wurden, in Drucklegung zugänglich gemacht.

In ähnlicher Weise sollen im folgenden sieben Phonogramme verschiedener Sänger des Rich. Wagnerschen Meistersingerliedes „Am stillen Herd" miteinander verglichen werden. Es handelt sich dabei um die im Handel befindlichen Platten: 1. Vox Nr. 3386, 2. Nr. 3141, 3. Nr. 3179, 4. Nr. 3420,. 5. Nr. 3025, 6. Deutsche Grammoph. Nr. 42570, 7. Parlophon Nr. 285.

Um nicht den Eindruck einer persönlichen Kritik der Gesangsleistungen zu erwecken, mögen die Namen der Sänger hier unerwähnt bleiben.

Für die Arbeit waren zwei gesonderte Aufgaben zu erledigen. Erstens mußte der Versuch gemacht werden, den textlichen und musikalischen Charakter des betr. Liedes in subjektiver Bestimmung möglichst nachkontrollierbar festzulegen; zweitens mußten die Einzelheiten der Interpretation hinreichend genau erfaßt werden.

Die erste Aufgabe wurde folgendermaßen erledigt: In Anlehnung an die musikalische Taktgliederung wurde in den zweimal 17 Takten das jeweilige Textstück nach seinem logischen Inhalt dynamisch begipfelt. So trägt z. B. in Takt 1 „stillen Herd, in" das Wort „Herd" den dynamischen Gipfel der Sinnbedeutung, ebenso wie in Takt 2 „Winterszeit, wenn" die Silbe „Win-". Beide dynamischen Gipfel sind aber verschieden stark. Der Zusammenhang fordert, daß „Winterszeit" mehr hervorgehoben werde als „Herd". Auf diese Weise gelangt man schließlich innerhalb jeder der beiden Strophen nach sorgfältiger und hinreichend wiederholter Prüfung zu je 17 verschiedenen dynamischen Stufen. Diese Stufen wurden gradweise abnehmend mit den Ziffern 1—17 bezeichnet (vgl. S. 571). Diese Bezifferung ermöglicht also eine Nachprüfung unserer persönlichen Auffassung, wobei ja einzelne Bestimmungen eventl. diskutierbar bleiben könnten.

In gleicher Weise wie bei dem untergelegten Text wurde mit dem musikalischen Ablauf verfahren. Es mußten sich auch hier (an den jeweils 1. Taktniederschlägen beobachtet) in jeder Strophe 17 verschiedene dynamische Grade nachweisen lassen. So erscheint z. B. Takt 2 „h" (4) stärker als Takt 1 „fis" (7), dagegen Takt 3 „a" (9)

[1] Vgl. Vox 1925, H. 1, S. 1.

wieder schwächer als Takt 2 usw. (Vgl. die über den Taktanfängen stehenden Ziffern!) Eine unterschiedliche Bestimmung von 17 dynamischen Stufen ist zwar anfangs kein so einfaches Beginnen. Ist die Graduierung aber durchgeführt, so läßt sich ihre Haltbarkeit verhältnismäßig leicht nachprüfen. Es muß eben jeder Takt mit einer bestimmten Ziffer „musikalisch leichter" wirken als jener, der durch die vorangehende Ziffer charakterisiert ist. Nachdem die „vollen" Takte nach ihren Anfängen geordnet waren, wurden auch die einzelnen drei Viertelschläge aller Takte dynamisch bestimmt, wobei wieder die Ziffer 1 den Gipfel darstellt.

Die zweite unserer Aufgaben war wesentlich einfacher. Es mußte das Verhalten der verschiedenen Sänger zu dem gleichen künstlerischen Objekt möglichst zahlenmäßig vergleichbar bestimmt werden. Das hat natürlich rein technisch seine Grenzen. Es wäre beispielsweise trotz des heute hohen Standes eines akustischen und phonetischen Instrumentariums nicht möglich gewesen, eine so komplexe Interpretation bezüglich der Stimmklangdifferenzierungen zuverlässig zu registrieren. Und gerade der veränderliche Stimmklang ist doch ein wesentliches Ausdrucksmittel des Künstlers. Ebensowenig kann man heute die physiologische Stärke einer Stimmleistung exakt darstellen. Auf eine exakte Untersuchung von Stimmklang und Stärke mußte also von vornherein verzichtet werden. Beide Komponenten können zudem durch das Medium der Schallplatte beträchtlich verfälscht sein. Die dritte Komponente, die der Tonhöhe, hatte hier für uns wenig Interesse, obgleich es nicht unmöglich gewesen wäre, den genauen Verlauf nach Schwingungszahlen zu kontrollieren, und damit etwa die Unterschiede zu erfassen, die zwischen dem physikalisch-mathematischen Optimum der Intonation und dem durch das „musikalische Verstehen der Tonfolgebeziehungen" bedingten Stimmverhalten des Sängers entstehen können. So blieb als vierte Komponente das „zeitliche Verhalten" der Interpreten. Dabei kam es weniger an auf das Tempo, also auf die Gesamtzeit, die jeder einzelne zu dem Stück brauchte, als auf die „agogischen Verschiebungen" (Rubato), die zu der Persönlichkeit eines Sängers wahrscheinlich in einem bestimmten Verhältnis stehen. Um kein Mißverständnis in bezug auf unsere Terminologie aufkommen zu lassen, sei gestattet, kurz darauf hinzuweisen, daß hier verstanden werden soll: Agogik als *willkürliche* Beeinflussung der objektiven (metronomischen) Takteinheiten, im Gegensatz zu Rhythmus, als *unwillkürliche* Subjektivierung objektiv gegebener metrischer und taktischer Einheiten auf Grund biologischer Gesetzmäßigkeiten.

Diese agogischen Verschiebungen aber waren nicht allzuschwer zu erfassen. Sie werden u. E. erst dann wirksam und über den Rhythmus hinaus selbständig, wenn sie eine gewisse Zeitschwelle überschreiten. So dürfte es genügen, sie nach einer Stoppuhr in $^1/_5$-Sekundenwerten zu bestimmen, wobei der Beobachtungsfehler über eine $^1/_5$" kaum hinauszugehen braucht. In Anbetracht der durchweg über diese Größen weit hinausgehenden Differenzen bei den einzelnen Interpreten müßten wir den Versuch einer Bestimmung von etwa $^1/_{20}$ oder $^1/_{50}$ Sekunden nach der Stoppuhr als Pseudogenauigkeit ansehen.

Die nach dieser Methode gemessenen Rohwerte wurden zu Verhältniswerten umgerechnet. Aus der Gesamtheit jedes Sängers (in Sekunden) wurde durch Division (n: Anzahl der Takte) die ideelle mittlere Taktdauer bestimmt. Zum Beispiel: Vp. 1 = 45,4" Gesamtzeit für Strophe I, also theoretisch 2,67" für jeden Einzeltakt. Dieser

Taktwert wurde = 1 gesetzt[1]. In Wirklichkeit brauchte die Vp. für den ersten Takt z. B. 3,0″. Diesen absoluten Wert durch den ideellen Mittelwert dividiert ergibt den Verhältniswert 1,16. Die agogische Verschiebung beträgt also für diesen Takt dieses Sängers ein relatives Zeitplus (Langsamerwerden) von 0,16.

Nach dieser Darstellung unserer Arbeitsmethode gehen wir zur Besprechung der Einzelheiten über.

Text.

I.

Am/ stillen Herd in/ Winterszeit, wenn/ Burg und Hof mir einge/schneit
Dynamik: 7 4 3 16

wie einst der/ Lenz so lieblich/ lacht', und wie er/ bald wohl neu er/wacht
15 9 11 14 5

ein/ altes Buch, vom/ Ahn' vermacht, gab/ das mir oft zu/ lesen:
10 8 13 6

Herr/ Walter von der/ Vogelweid', der/ ist mein Meister ge/wesen.
12 2 1 17

II.

Wenn/ dann die Flur vom/ Frost befreit, und/ wiederkehrt die Sommers/zeit,
10 5 3 16

was einst in/ langer Winter/nacht das alte/ Buch mir kundge/macht,
14 9 15 8 17

das/ schallte laut in/ Waldespracht, das/ hört ich hell er/klingen:
4 2 12 7

im/ Wald dort auf der/ Vogelweid, da/ lernt' ich auch das/ Singen.
11 6 13 1

In 14 Fällen (von 17) mit insgesamt 78 Differenzpunkten, korrespondieren die dynamischen Stufenzahlen der beiden Strophen nicht.

Der dynamische Gipfel (1) liegt in beiden Strophen am Ende (Takt 16 bzw. 17). Betrachtet man aber die dynamische Schichtung nach der natürlichen Taktgruppierung (4, 5, 4, 4 = 17 Takte), so ergeben sich die prozentual ausgedrückten Summenwerte:

Str. I	19,6	35,3	24,2	20,9
II	22,2	41,2	16,4	20,2

Danach hat Str. I textlich ihren „dynamischen Formanten" in der 1., Str. II aber erst in der 3. Taktgruppe. Beide Strophen sind also dynamisch nicht gleichwertig, was letzthin die „Gestalt" der beiden Textteile unbedingt beeinflussen muß. Ebenso asymmetrisch ist in seiner Richtung der Wechsel der Dynamik (Abnahme/Zunahme) in den Taktgruppen: I. — + +, II. — + —. Der Grad, die Spannung dieses Wechsels, ist aber wieder verschieden. In Strophe I beträgt sie insgesamt (Differenzen zwischen 19,6 und 35,3 usw.):

$$\text{I} \quad -15{,}7 + 11{,}1 + 3{,}3 = 30{,}1$$
$$\text{II} \quad -19{,}0 + 24{,}8 - 3{,}8 = 47{,}6$$

[1] Vgl. Heinitz, Die Bewertung der Dauer in phonetischen Aufnahmen, Vox 1921, H. 4, S. 153.

Der Wechsel ist also in Str. II wesentlich stärker (gut 50%) als in Str. I. Hiermit haben wir offenbar eine wichtige Feststellung gemacht für das dichterische Verhalten in diesem Wagnerschen Text. Es bleibt zu untersuchen, ob wir hierin nicht den Schlüssel finden für die später bei allen unsern sieben Sängern nachzuweisende Tempobeschleunigung in der II. Strophe. Wie wir sehen, ist der dynamische (Plus-)Kontrast zwischen der 2. und 3. Taktgruppe in Str. II besonders stark. Zwischen den jeweils letzten Taktgruppen läßt die dynamische Spannung erheblich nach (3,3 bzw. 3,8). Aus den oben dargestellten Prozentwerten ersieht man außerdem, daß die vier „Eckgruppen" des Textes dynamisch etwa gleichwertig sind. Man hat dabei fast den Eindruck, als ob es sich um ein (unbewußtes) formales Prinzip der dichterischen Dynamik handeln könnte.

Melodie.

In gleicher Weise wollen wir die melodische Deklamation des Textes betrachten. Die dynamische Taktordnung ist folgende:



In nur 9 von 17 Fällen (mit insgesamt 18 Differenzpunkten) korrespondieren hier die dynamischen Stufenzahlen der beiden Strophen nicht. Der Grund dafür ist zu suchen in den melodischen Abweichungen im 10., 11. und 16. Takt.

Der dynamische Gipfel (1) liegt in beiden Strophen auf dem 9. Takt. Für die dynamische Schichtung der Taktgruppen finden sich die prozentualen Werte:

Str. I	22,9	27,5	23,5	26,1
II	24,8	28,8	18,3	28,1

Die „dynamischen Formanten" liegen wie beim Text in der 1. Gruppe der Str. I, und in der 3. Gruppe der Str. II. Der Wechsel der Dynamik in den Taktgruppen stellt sich dar als I. — + —, II. — + —.

Der Grad der „Wechselspannung" beträgt hier

I — 4,6 + 4,0 — 2,6 = 11,2
II — 4,0 + 10,5 — 9,8 = 24,3

Auch in der Melodie ist danach der Spannungswechsel in Str. II (um mehr als 100 %) größer als in Str. I.

Betrachten wir nun die dynamische Periodik der Einzeltakte. Nach Viertelwerten gegliedert finden sich die dynamischen Taktgruppen 1 2 3, 1 3 2 und 3 2 1.

Diese Typen finden sich in beiden Strophen gleichlautend periodisch taktgruppenweise verteilt als 1 3 2, 1 3 2, 3 2 1, 1 2 3. Der zweiten, fünftaktigen, Gruppe ist dabei die Ordnung 3 2 1 noch einmal vorangestellt. Dadurch wird also das „musikalisch-dynamische Versmaß" einmal erweitert. Genauer betrachtet besteht jede Viertaktgruppe eigentlich nur aus drei dynamischen Bauteilen, aus zwei „dynamischen Stollen" (1 3 2) und einem „dynamischen Abgesang" mit Spiegelbildperiodik (3 2 1 1 2 3).

Verhältnis zwischen Text und Melodie.

In Strophe I fallen die dynamischen Größensymbole in Text und Melodie nur zweimal (7 und 4) in den ersten beiden Takten, in Str. II ebenfalls nur zweimal (16 und 11) in Takt 4 und 14 zusammen. Dieser Umstand deutet darauf hin, daß in unserm R. Wagnerschen Beispiel eine starke Inkongruenz zwischen dem dynamischen Ablauf von Text und dazu komponierter Melodie besteht. Da nun zwischen Sprachdynamik und Sprachmelodie zweifellos bestimmte Korrelationen bestehen, so dürfte es sich verlohnen, der oft diskutierten Frage der Anlehnung Wagnerscher Melodiebildung an die Tonhöhenbewegung der Sprache einmal von hier aus in exakter Weise nachzuspüren. Immerhin gibt es doch zu denken, daß nicht einmal die beiden höchsten dynamischen Gipfel des Textes mit denen der Melodie korrespondieren.

Viel günstiger liegen die Umstände, wenn man die mehr untergeordnete Übereinstimmung der dynamischen Gipfel in den einzelnen Takten zwischen Text und musikalischer Deklamation betrachtet. Wir finden dabei eine elfmalige, aber doch keine restlose Übereinstimmung. Rechnet man taktweise dazu, daß die dynamischen Textgipfel mit den melodischen Taktgipfel in Str. I und II neun- bzw. achtmal zusammenfallen, so ist anzunehmen, daß R. Wagner hier wohl der niederen Ordnung der Satzmelodie, aber nicht der höheren der Strophen-Sprachmelodie folgte. Es würde sich dabei also mehr um deklamatorisch-syntaktische als um deklamatorisch-ästhetische Beziehungen handeln.

Dieses eben erwähnte Verhalten tritt noch deutlicher hervor, wenn wir die dynamischen Spannungsverhältnisse in Text und Melodie vergleichen.

Dem reichlich fluktuierenden Spannungsverhalten (von Taktgruppe zu Taktgruppe)

zwischen den beiden Strophen des Textes mit 78 Punkten steht ein solches von nur 18 Punkten in der Melodie gegenüber. Hierin dürfen wir vielleicht einen Ausdruck der unterschiedlichen Willensmomente des Dichters und des Komponisten vermuten. Dagegen scheint sich die unwillkürliche Diktion des Spannungsablaufs der biologisch gebundenen Persönlichkeit mehr auszudrücken, wenn wir nicht die Taktgruppen, sondern die aufeinanderfolgenden Einzeltakte nach „Spannungspunkten" vergleichen. Wir finden dann trotz des völligen Durcheinanders der einzelnen Größen eine merkwürdige Annäherung, nämlich:

Text	I 90,	II 107
Melodie	I 90,	II 89

Die Str. II des Textes zeigt dabei wieder den am meisten bewegten Ablauf. Vielleicht zeugt die diesbezügliche Zurückhaltung der melodischen Entwicklung an dieser Stelle, abgesehen von den Hemmungen der Strophenkomposition von einer künstlerischen Ökonomie des Komponisten gegenüber dem Dichter Wagner.

Zusammenfassend haben wir also gesehen, daß uns die Versuche einer zahlenmäßigen Ordnung der dynamischen Verhältnisse des Textes sowohl als auch der Melodie zu neuen und interessanten Ausblicken führen können, die uns evtl. einmal nützen, künstlerischen Ausdruckgesetzen, gerade in bezug auf die häufige Zwiespältigkeit von Wort und Ton näher auf die Spur zu kommen.

* * *

Nachdem wir so das vorliegende Kunstwerk selbst vertiefend betrachtet haben, wollen wir uns den Auffassungen unserer sieben Sänger zuwenden. Als Fragestellung ergibt sich uns dabei: In welchen Momenten bewegt sich die Auffassung aller Vpn. gleichsinnig, und durch welche der im ersten Teil unserer Arbeit aufgedeckten Strukturverhältnisse von Text und Melodie lassen sich solche Gleichsinnigkeiten erklären? Eine zweite Fragestellung: Durch welche Eigenheiten des Verhaltens sind einzelne der Leistungen charakterisiert? wollen wir für eine spätere Veröffentlichung reservieren, wenngleich uns auch hierfür das tabellarische Material bereits zur Hand ist.

Die Gesamtzeiten, die die einzelnen Sänger für jede der Liedstrophen gebraucht haben, weichen nicht unerheblich voneinander ab. Es wurde der Reihe nach in Sekunden gemessen:

Vp.	1	2	3	4	5	6	7
Str. I	45,4	50,1	47,4	59,0	53,4	53,2	48,4
Str. II	43,8	48,0	46,6	56,2	44,4	49,2	44,4

Danach entfiel auf jeden Einzeltakt ein Durchschnittswert von

Str. I	2,67	2,95	2,85	3,47	3,14	3,14	2,85
Str. II	2,58	2,82	2,74	3,31	2,61	2,89	2,61

Es wurde also ausnahmslos für die zweite Strophe weniger Zeit (im Durchschnitt 1 : 0,93) gebraucht. Diese übereinstimmende Tempobeschleunigung kann nicht von der persönlichen Auffassung herrühren. Sie muß durch innere Umstände des Liedes bedingt sein.

Legen wir die ideellen Taktmittelwerte des Tempos als Größe „1" zugrunde, so können wir danach zuverlässig die Rubatogröße berechnen. Braucht z. B. ein Sänger

für einen beliebigen Takt die verhältnismäßig bestimmte Zeit 0,85 oder 1,12, so bekundet sich damit eine Rubatogröße von — 0,15 (Beschleunigung) bzw. + 0,12 (Verlangsamung).

Aus Raumrücksichten mögen die diesbezüglichen Einzelwerte hier nicht genannt werden. Wir wollen jedoch untersuchen, wie groß die zeitlichen Durchschnittsabweichungen aller Sänger in den einzelnen Taktgruppen sind.

Wir finden:

Takt	1—4	5—9	10—13	14—17	Σ
Str. I	0,79	1,35	0,82	0,59	3,55
Str. II	0,56	0,65	0,65	1,50	3,36

Das Ergebnis erscheint uns recht interessant. In den Taktgruppen I, 5—9 (bedingt durch starke Verlangsamung in Takt 7 und geringere in Takt 9), sowie II, 14—17 (bedingt durch Verlangsamung in Takt 16, 15, 14) findet sich das stärkste Rubato. Wie ist das zu erklären? Die Takte 7 und 9 tragen Fermaten. Rein musikalisch möchte man der Fermate in Takt 9 eine größere Dauer zubilligen. Dieser Melodietakt steht zugleich auch dynamisch über Takt 7. Genau wie der Text, der zweifellos nach „erwacht" eine stärkere Sinnzäsur verträgt als nach „lacht". Und doch äußern alle Sänger in dieser Beziehung die gleiche (u. E. höchst bedenkliche) Auffassung. Vermutlich haben sie oder ihr Dirigent sich hier durch falsche Analogiebildung irreführen lassen. Sie verraten alle die Tendenz, die von Wagner in die Singstimme eingeschaltete „Kontemplationspause", wodurch der die Sechzehntaktigkeit störende Takt 5 überhaupt erst entsteht, völlig mechanisch zu wiederholen. In der Tat brauchen sie einzeln denn auch für Takt 7 fast genau so viel Zeit wie für die Takte 4 und 5 zusammen. Trotz des vorbereitenden rallentando scheint uns das eine ganz erhebliche Überbewertung der Fermate zu sein. Man sieht aus diesen Überlegungen wohl, daß es immerhin möglich, auch an die so subjektiven Gebiete künstlerischer Auffassung mit exakten Methoden näher heranzukommen.

Die Längung in der II. Strophe ist durch keine vorgeschriebene Fermate sanktioniert. Äußerlich bedingt erscheint sie durch den melodischen Gipfelpunkt (Dominantsept g) in Takt 16. Bei oberflächlicher Beurteilung könnte es sich hier also um eine bloße sängerische Effekthascherei handeln. Dann wäre der Komponist zum mindesten mitschuldig. Aber auch der Komponist verfügt nur über die Spannungen, die er sich von Schritt zu Schritt selber schafft, und er darf uns am Schluß keinen Rest an Entspannung schuldig bleiben. So also muß es unter Umständen gegen das Ende eines Gedankens hin zu psycho-physiologisch bedingten Kumulierungen kommen, die zu ihrer Lösung kategorisch nach einem temporellen Ausgleich verlangen. Ähnliches hat man auf anderen Gebieten (z. B. in der Phonetik) oft belegen können.

Nicht so einfach scheint uns eine Erklärung dafür zu sein, daß die Gesamtheit des Rubato in Str. II wesentlich kleiner ist als in Str. I. (Nur Vp. 7, die wir subjektiv als die künstlerisch reifste Vp. betrachten, macht davon eine Ausnahme.) Dem Inhalt der Melodie nach kann dieser Umstand kaum bedingt sein. Die Melodie weicht ja nur an zwei Stellen von der ersten Strophe ab, und zwar in dem Sinne, daß daraus eher ein größeres als ein kleineres Rubato verständlich würde. Ähnlich ist es aber auch mit dem Text. Seinem Inhalt nach dürfte er in der zweiten

Strophe einem häufigeren und stärkeren Abweichen von der metronomischen Norm entgegenkommen. Somit bieten sich uns nur die folgenden drei Erklärungsmöglichkeiten: entweder verhinderte das an sich bei unsern Sängern schon beschleunigte Tempo der Str. II ein örtliches Beschleunigen und Verweilen, oder die „Trichterpsychose" bei der Plattenaufnahme, die Furcht vor dem vorzeitigen Ablauf der Platte machte die ersten 6 Sänger unfrei, oder diese Künstler waren mehr „Sänger" als „Gestalter" ihrer Rolle, d. h. bewegten sich im Geiste ihrer Aufgaben schauspielerisch nicht überzeugend und frei.

Interessant ist hier ferner, daß trotz der geringeren Rubato-Summe in Str. II, daselbst doch örtlich (II, Takt 14—17) die größte Abweichung vorkommt. Wie in diesem Sinne die einzelnen Taktgruppen beteiligt sind, zeigt uns die folgende Darstellung in Prozentwerten:

Takt	1–4	5—9	10—13	14—17
Str. I	22,26	38,03	23,10	16,61
Str. II	16,67	19,34	19,34	44,65

Danach ist also in der Mitte (I, 14—17, II 1—4) das Rubato am geringsten. In allen anderen Gruppen, mit Ausnahme der schon ausführlich besprochenen (I 5—9, II 14—17) steht es ungefähr auf gleicher Höhe.

Das geringe Rubato am Ende der Str. I mag durch den Text zu erklären sein. Es handelt sich hier darum, nach der vorangehenden Gefühlsvorbereitung einen für den Fortgang der Handlung wichtigen Tatbestand sachlich mitzuteilen: „Herr Walter von der Vogelweid, der ist mein Meister gewesen". Auch die vier folgenden Takte bieten textlich keine Gelegenheit zu gefühlsmäßig starken Zeitverschiebungen.

Ohne im geringsten Anspruch auf Erschöpfung des Gegenstandes erheben zu wollen, möge hiermit die generelle Betrachtung abgeschlossen sein.

Zusammenfassung. Wir haben in unserer Darstellung gesehen, daß man 1. mit relativ großer Sicherheit die komplizierte dynamische Struktur textlicher und melodischer Bildungen in zahlenmäßiger Ordnung erfassen und zweckmäßig vergleichen kann, sowie, daß sich 2. mit einfachen Mitteln das Verhältnis zwischen Werk und Nachgestalter auch in bezug auf die zeitliche Komponente der Wiedergabe entsprechend bestimmen läßt. Der Zweck dieser Arbeit war also nicht so sehr, den vorgenommenen Stoff bis in seine verborgensten Zusammenhänge hinein zu bewältigen, als vielmehr darauf hinzuweisen, welche bisher wenig begangenen Wege uns offen stehen, um selbst sehr verwickelte Vorgänge auf produktivem und reproduktivem Gebiet für musikästhetische Beurteilungen systematisch aufzuhellen.

Die Farbe-Ton-Forschung und ihr erster Kongreß

(Hamburg, 2.—5. März 1927)

Von

Albert Wellek, Wien-Prag

Schon der Name ist eine Prägung des Hamburger Psychologen und Ästhetikers Georg Anschütz, des hervorragenden Forschers und Menschen, der eine „psychologisch-ästhetische Arbeitsgemeinschaft" und dann aus ihr einen „Ersten Kongreß für Farbe-Ton-Forschung" an der Universität Hamburg ins Leben rief, bei dessen Tagung sich diese Arbeitsgemeinschaft nunmehr als „Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft" konstituiert hat. Diesen eigenartigen Kongreß auf breitere sachliche Grundlage zu stellen, war es wiederum Anschütz, der mit ihm eine „Wissenschaftliche Ausstellung" von einem überwältigenden Bildermaterial zu der Umsetzung von Ton in Farbe zu verbinden wußte, und zugleich eine Flugschrift zur „Einführung" und den 1. Bd. zu einer Sammelfolge von „Farbe-Ton-Forschungen"[1] herausgab, in welchem er zwei eigene und zwei seiner „Arbeitsgemeinschaft" entstammende Studien aus dem „Archiv für die gesamte Psychologie", um eine Menge farbiger Bildproben bereichert, zusammenfaßte[2].

Die Ergebnisse — oder auch nur die Problemstellungen des Kongresses — in insgesamt 33 Vorträgen (nicht gerechnet drei kleinere Reden in der Schlußdebatte) und überdies 7 Vorführungen farbenmusikalischer Experimente, waren in erster Linie psychologischer und naturwissenschaftlicher, dann auch ästhetischer Natur, und nur in zwei oder drei Vorträgen auch geistesgeschichtlich eingestellt. Was also die Farbe-Ton-Forschung im allgemeinen, und insbesondere der Kongreß, der Musikwissenschaft zu bieten hat, sind zunächst musikpsychologische Leistungen, das Farbenhören[3] und den Charakter der Tonarten[4] betreffend, dann musikästhetische, in bezug auf das Malen nach Musik[5] und die Farbenmusik[6] oder auch „absolute Farbenkunst".

Dem Wortlaut des Namens zufolge ist die Farbe-Ton-Forschung die Wissenschaft von den Beziehungen zwischen Farben und Tönen, aber naturgemäß erweitert sie sich dabei zu einer Licht-Klang- oder Licht-Laut-Forschung im allgemeinen — wie das der Kongreß deutlich genug bewiesen hat. Ja in noch weiterem Verfolg der Zusammenhänge wird das Doppelempfinden oder Doppelvorstellen: die Synästhesie schlechthin, zu ihrem Gegenstand; was sich auf dem Kongreß allerdings nur in dem Vortrag des Verfassers über „Die Urgeschichte der Synästhesie und ihre Ausbreitung im älteren Geistesleben" kundtat. Diese Erweiterungen, und eben auch die letzte, die nicht umsonst sich gerade in einem geschichtlich eingestellten Vortrag als notwendig ergab, sind für den Anteil der Geisteswissenschaft an der „Farbe-Ton-Forschung" von entscheidender Bedeutung: — dies des näheren zu erweisen, soll Ziel der vorliegenden Erwägungen sein.

---

[1] Beides in der Akademischen Verlagsgesellschaft, Leipzig 1927.

[2] Als drittes kommt der im Erscheinen begriffene Kongreßbericht hinzu.

[3] Am besten behandelt von Anschütz und H. Hein (s. auch dessen Aufsatz im „Kosmos", März 1927).

[4] Besonders H. Stephani, Der Charakter der Tonarten (als Buch: Regensburg 1923) und P. Dörken [s. unten!], Photismen und Charakteristik der Tonarten, auch Anschütz, Die Symbolik der Tonarten und das abendländische Musiksystem.

[5] Am besten und erfolgreichsten O. Rainer (Wien), Die musikalische Graphik als Kunsterziehungsbehelf.

[6] Theoretisch am treffendsten H. Hein, Theoretisches zum Problem Musik-Lichtkunst; praktisch am glücklichsten L. Hirschfeld-Mack in seinen „Farben-Licht-Spielen".

Umso sonderbarer muß es berühren, daß der Musikgeschichte selbst der bloße Begriff der Synästhesie, freilich auch nur der des „Farbenhörens" und „Tönesehens", überhaupt noch nicht bekannt ist; wie ja sogar die musikpsychologischen und -ästhetischen Probleme des Farbenhörens bisher fast ausschließlich von Psychologen und Philosophen, kaum von Musikwissenschaftlern behandelt (und womöglich gelöst) worden sind. Das Farbenhören als Phänomen berührt in (leider nicht unzweifelhaftem) musikwissenschaftlichen Zusammenhange vielleicht als erster und einziger Fr. Stege („Das Okkulte in der Musik"[1]); und die beiden einzigen Schriften verwandten Inhalts: Fr. Gysis Vortrag „Über Zusammenhänge zwischen Ton und Farbe"[2] und Fr. Mahlings (leider ungedruckte) Dissertation „Zur Geschichte des Problems wechselseitiger Beziehungen zwischen Ton und Farbe"[3], beschäftigen sich nicht so sehr mit dem Farbenhören als mit der Geschichte der Farb-Ton-Parallele. Und hierin reichen die Kenntnisse Gysis ausschließlich in einer altindischen Farbenskala und in dem Ausspruch des Aristoteles über die Analogie von Farben- und Klangharmonien über das 18. Jahrhundert, — die Mahlings nur in einzigen Beispiele (G. B. Doni[4]) bis ins 17. Jahrhundert zurück.

Allerdings begeht selbst die literarhistorische Forschung über das Doppelempfinden soeben erst ihr 20Jahr-Jubiläum, und ihre recht spärlichen Erzeugnisse kennen insgesamt nicht mehr als fünf Fälle von synästhesischen Wendungen und Vergleichen (Jakob Boehme und vier Einzelbeispiele aus dem englischen Barock), die wenigstens bis in das 17. Jahrhundert zurückgreifen.

Eine Zusammenfassung und Sicht der bisherigen Leistungen unternommen zu haben, ist das Verdienst des bereits genannten Friedrich Mahling in seiner Studie zum „Problem der ‚Audition colorée'. Eine historisch-kritische Untersuchung", die als viertes Stück in die Anschützischen „Farbe-Ton-Forschungen" eingegangen ist. Hier wird nämlich — auf mehr als 30 Druckseiten — eine Bibliographie im Umfange von 550 Schriften zum Synästhesie-Problem, und noch weiteren 100 Schriften zum „Ton- und Farbe-Problem" ausschließlich, geboten, beides durchgängig in doppelter — erst alphabetischer, dann chronologischer — Anordnung: kurz, was das Herz begehrt! Fraglos wird Mahlings Schrift durch diese hingebungsvolle Arbeit und durch ihre Sicht der Quellen zur Grundlage für jede weitere Forschung auf unserm Gebiete.

Ohne Einschränkungen und Aufschönungen kann allerdings auch diese so überaus fleißige Bibliographie nicht als Grundlage angenommen werden, hauptsächlich aus methodischen Gründen. Bei näherem Zusehen nämlich findet man (nicht ohne Verwunderung), daß in der Liste von besagten 550 — nebst weiteren 100 — Schriften Dinge wie Mörikes Gedichte oder gar Heines Sämtliche Werke und außerdem noch seine „Florentinischen Nächte" (als Sondernummer), desgleichen E. T. A. Hoffmanns Sämtliche Werke nebst obendrein seinen „Musikalischen Schriften" figurieren: kurzum, daß es sich hier nicht so sehr um ein Verzeichnis der Schriften über das Problem handelt, als vielmehr um einen vollständigen Quellennachweis zu der voraufgehenden Arbeit Mahlings und seiner vorhin erwähnten (ungedruckten) Dissertation. Dadurch werden natürlich die genannten Zahlen statistisch ganz belanglos[5] und übrigens durch die Ergebnisse meines schon erwähnten geschichtlichen Kongreßreferats zu einem unscheinbaren Bruchteil der in einem solchen Rahmen in Frage kommenden „Literatur" herabgedrückt. Denn schon eine gründlichere Ausschrotung der bisher (nicht allzu reichlich) vorliegenden literarhistorischen Forschungen auf ihre Quellen hin würde gewiß einige hundert ergänzen müssen, wiewohl sich diese Literatur, wie gesagt, im großen ganzen auf das 18. und 19. Jahrhundert beschränkt. Ja, ich übertreibe nicht, daß

[1] München 1925, S. 105ff. (nur ganz flüchtig).

[2] Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924, Leipzig 1925.

[3] Berlin 1923.

[4] Nach seiner im folgenden besprochenen Bibliographie zu schließen.

[5] Mindestens 40 von den 550 Schriften schalten, als bloße Fundstellen, glatt aus.

vielleicht ein Viertel der gesamten Weltliteratur in den Rahmen der Mahlingschen Schriftenliste hineingehören müßte! Will sagen: ich halte dafür (und werde im folgenden gleich näher dartun), daß mindestens in gewissen Epochen der Weltliteratur, und bei gewissen Völkern, die Tatsache, daß ein Werk kein für das Doppelempfinden irgendwie belangvolles Material beisteuern kann, fast ebenso bemerkenswert ist, wie der umgekehrte Fall: den also zum Gegenstand einer Bibliographie zu machen geradewegs ein Ding der Unmöglichkeit ist. Wenn also Mahling in das Verzeichnis der Quellen über seine Probleme auch ein Materialverzeichnis hineinzuarbeiten unternommen hat, so zeugt dies von einer Ahnungslosigkeit, die nur aus dem Umstand erklärlich ist, daß ihm keinerlei Fälle von Synästhesie vor dem Ende des 18. Jahrhunderts bekannt sind; — ein Mangel, aus dem ihm allerdings, bei der Allgemeinheit dieser Unkenntnis, nicht der geringste persönliche Vorwurf zu machen ist. Daß indessen auch die von ihm gesammelte Literatur über das Problem des Farbenhörens und der Farbenharmonie ziemlich zahlreiche Lücken[1] aufweist, fällt daneben weit weniger ins Gewicht und ist auch bei der Neuheit des Unternehmens eigentlich sogar nur selbstverständlich. Schlimmer ist, daß sowohl in dieser Bibliographie, als auch gelegentlich bei ihrer kritischen Darstellung in der Mahlingschen Arbeit selbst, der prinzipielle Unterschied zwischen Quellen und Material nicht festgehalten ist, d. h. der Unterschied zwischen Schriften, die sich mit der Erscheinung als solcher (bewußt) beschäftigen, über das Problem handeln, — und solchen, die dazu (mehr oder minder unbewußt, meist ohne es zu kennen) bloß Material beisteuern. So stellt Mahling in besagtem geschichtlichen Überblick gleich eingangs[2] als die „ältesten" Quellen G. T. L. Sachs mit J. L. Hoffmann, „dessen Identifizierung verschiedener Musikinstrumente usw. mit Farben im allgemeinen als der erste historische Beleg für Audition colorée angesehen wird" (!) auf eine Stufe; welche beide „über eine bloße Tatsachenschilderung nicht hinausgegangen" seien! Nun steht aber diese „Tatsachenschilderung" bei Hoffmann und Sachs auf scharf unterschiedlicher Stufe. Hoffmann (1786) weiß nichts von Farbenhören, gibt auch nicht seine Synästhesien zum besten: d. h. er sagt nirgends, daß er z. B. die erwähnten Instrumente in diesen und jenen Farben empfinde; er handelt vielmehr mit objektiv-sachlichem Interesse über die Parallele von Farbe und Ton, offenbar hierbei von eigenen „Photismen" geleitet, aber ohne sich dies zum Bewußtsein zu bringen, mithin genau so wie vor ihm Castel und Newton und ihre Vorgänger bis auf Aristoteles und die alten Inder. Sachs (1812) hingegen ist, mit Ausnahme eines noch etwa 100 Jahre älteren Vorläufers, den Mahling nicht kennt (und von dem gleich im folgenden zu berichten sein wird), der erste, der als Arzt sich das Phänomen des Farbenhörens zum Bewußtsein bringt, sich ihm gegenüber objektiviert, d. h. die Farb-Ton-Parallele gerade nicht als objektiv, sondern als subjektiv auffaßt: er untersucht seine eigenen Photismen, versteht sich: als pathologische Erscheinung, mit pathographischem Interesse. J. L. Hoffmann wäre also, wie die Dinge liegen, unter die 100 Autoren zum Farbe- und Ton-Problem ausschließlich einzureihen gewesen — wie dies schon der Titel seines Werkes: über die „malerische Harmonie überhaupt und die Farbenharmonie insbesondere" klar genug nahelegt; und eine solche Schiebung wäre in der Mahlingschen Bibliographie noch vielfach zu wünschen (vor allem gehören seine sämtlichen Quellen über den Charakter der Tonarten höchstens in diese zweite Gruppe hinein).

Sind also dies die Mängel dieser sonst so verdienstvollen Arbeit im allgemeinen, so leidet ihre chronologische Ordnung im besonderen noch an einem argen methodischen Fehlgriff. Mindestens hier wäre eine Auswahl, d. h. eine Sonderung der Quellen

[1] Es fehlen: 1. zur Synästhesie im allgemeinen, bis einschl. 1926, 40 Nummern (von bloßen Besprechungen, die Mahling so reichlich verzeichnet, ganz abgesehen); 2. zum Farbe-Ton-Problem allein (seit Newton) 26 Nummern. (Ich muß diesbezüglich auf mein vor dem Abschluß stehendes Werk über „Doppelempfindung und Programmusik usw." vertrösten.)

[2] Farbe-Ton-Forschungen I, S. 320f.

von dem bloßen Material geboten gewesen. Aber Mahling bringt chronologisch seine beiden Listen in unerbittlicher Vollzähligkeit, samt Heine, Mörike und den übrigen wieder und ordnet hierbei auch Neudrucke und spätere Auflagen, wie er sie benutzt hat, unter den betreffenden Jahren ein. Also z. B. Locke unter 1872 — 5 Generationen nach seinem Tode! — oder auch nur Helmholtzens „Reden" unter 1903 (5. Aufl.!), lange nach ihrer Aktualität, 9 Jahre nach des Verfassers Tode! — Vollends die graphische Darstellung oder „Kurve des Interesses" an dem Problem — rein zahlenmäßig, nach der Anzahl der auf die einzelnen Jahre entfallenden Erscheinungen —, welche Mahling auf dem Hamburger Kongreß demonstrierte, erweist sich nach alledem als gänzlich hinfällig. Desgleichen natürlich auch seine prozentuelle Aufteilung des Forschungsanteils unter die Nationen, wobei sich ja von selbst versteht, daß er in den deutschen Quellen der Vollzähligkeit weit näher gekommen ist als in den fremdsprachigen, und wobei besonders ins Gewicht fällt, daß ihm von dem Material (das ja, wie gesagt, mit der Forschungstätigkeit obendrein gar nichts zu tun hat) in der deutschen Literatur zwar herzlich wenig, in den übrigen aber so gut wie gar nichts bekannt ist.

Hierin: in der Erörterung der Forschungsgeschichte der Synästhesie durch Mahling, bestand nun der erste der eingangs genannten drei geschichtlichen Vorträge auf dem Kongreß. Mahling hielt noch einen zweiten, die Geschichte der Farb-Ton-Parallele selbst betreffenden Vortrag: „Von Castel bis László, Historisches zum Problem des Farblichtklaviers", welches in Übereinstimmung mit seiner Bibliographie, und übrigens auch aus der Natur des gewählten Ausschnitts heraus, wieder nicht über das 18. Jahrhundert zurückging.

Ich glaube nun, daß die bisherige kritische Darstellung das Interesse für den dritten, von mir selbst gehaltenen historischen Vortrag soweit angeregt haben wird, daß wenigstens einige Andeutungen über seinen Inhalt hier nicht unangebracht scheinen werden.

Die bisherige (literarische) Geschichtsforschung sieht durchweg in dem Gebrauch synästhetischer Tropen (u. dgl. m.) eine Errungenschaft und Domäne der Romantik und nimmt an, daß sie von dem Castelschen Farbenklavier und dieses von Newton (1704) angeregt sei. An sich wäre dies natürlich nicht falsch, mit der erweiternden Einschränkung, daß die Synästhesien aufs neue eine Errungenschaft und wieder eine Domäne der Romantik sind. Phänomenologisch nämlich verstünde sich zunächst wenigstens der Rückschluß von der Romantik auf das Barock fast von selbst, und es ist wohl nur aus einem fixen Vorurteil erklärlich, daß selbst E. v. Siebold, der bei ihrer (sehr tüchtigen) Materialsammlung von „Synästhesien in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts" die eingangs erwähnten vier Beispiele aus der englischen Barockzeit unterlaufen sind, einen solchen Rückschluß nicht wagt[1].

Die Gründe indes liegen tiefer, in der methodischen Einstellung: für die geistesgeschichtliche Erforschung der Synästhesie ist nicht mehr und nicht weniger als eine vollkommene methodische Umstellung oder Neueinstellung Grunderfordernis. Als Otokar Fischer vor (wie gesagt) 20 Jahren als erster Literarhistoriker sich mit dem Doppelempfinden ernstlich zu beschäftigen begann[2], formulierte er seine Fragestellung auf Grund der älteren Theorien von der Annahme aus, daß eigentliche Synästhesien nur die Doppelempfindungen als absolute Sinnesrealitäten seien. Demgemäß trachtet er bei den deutschen Romantikern zu entscheiden, ob sie Farbenhörer in diesem realen Wortsinn waren oder nicht. Seither haben sich in der psychologischen Forschung ganz andere Anschauungen durchgesetzt, und insbesondere hat sie zuletzt durch Anschütz eine entscheidende Wendung nach der analytischen Seite hin erfahren: zur

[1] Englische Studien 53 (1919), S. 40f., 43, 51 usw.

[2] „Über Verbindung von Farbe und Klang", Z. f. Ästh. II (1907). Später: „E. T. A. Hoffmanns Doppelempfindungen", Arch. f. d. neueren Spr. u. Lit. 123 (1909), und verschiedene Besprechungen.

Systematisierung eines mit strenger experimentalpsychologischer Methode festgelegten Riesenmaterials. Allein, ebenso wie Fischers Frage nach der sinnlichen Realität oder Irrealität der Sekundärempfindungen — selbst wenn wir diese Antithese in solcher Schroffheit heute noch anerkennen könnten — durch die zeitliche Entrücktheit nicht mehr lösbar ist: so ist auch Anschütz analytisches Verfahren durchaus nur statisch, nur in der Gegenwart anwendbar, d. h. von der Zeit an, wo experimentell überprüftes „Material" vorliegt, — und hier allerdings einzig möglich. Immerhin wird man von dem Vorgehen Anschütz gewisse Winke für die Systematisierung des kulturgeschichtlichen Materials abnehmen können; aber es bleibt doch das Wesentliche, daß dieses Material auf ganz anderer Stufe steht als das experimentell überprüfbare. Zudem ist nicht das Gesetzmäßige, sondern das Persönliche, Einzigartige Ziel der geisteswissenschaftlichen Denkweise. Zunächst ist also für uns die bloße Tatsache des Vorhandenseins synästhetischer Vergleiche oder farbharmonischer Ideologien (usw.) ausschlaggebend[1]; was sie sinnespsychologisch für den Urheber bedeuten, und mehr noch, welche objektive (psychologische oder gar naturwissenschaftlichen) Gesetzmäßigkeiten darin liegen mögen, das entzieht sich zumeist dem durch die zeitliche Ferne und Ungewißheit gehemmten oder getrübten Blick — oder es verliert sich vom Geistigen ins Naturgesetzliche. Vielmehr gilt es hier, die Beziehung zu dem Charakter der Persönlichkeiten und Zeiten und Völker darzustellen und nur sehr behutsam vielleicht in allgemeine phänomenologische Gesetzmäßigkeiten zusammenzufassen. Das mag vielleicht wenig scheinen und ist doch zugleich sehr viel. (Die Ergebnisse zeigen's.)

Denn der in der Geisteswissenschaft allein brauchbare Begriff des Doppelempfindens ist natürlich von dem Fall herzuleiten, welcher heute als der typische, regelmäßige nachgewiesen ist, und dies ist: das gesetzmäßige oder sinnvolle Zusammengehen einer Empfindung mit einer verschiedensinnlichen Vorstellung (Sinnesidealität) oder zweier heterogener Vorstellungen schlechthin (Doppelvorstellung, nicht Doppelempfindung). Unter Hintansetzung der Frage, ob im Einzelfalle die Intensität der Synästhesie nicht etwa doch diesen bloßen Vorstellungsgrad überstiegen haben mag, richtet sich hiermit der Blick auf jede Darstellung oder Deutung von Klang durch Licht, Licht durch Klang, Duft durch Klang usw., und auf jede Vergleichung und Assoziation zwischen jedem dieser Paare. Denn auch die Symbolik (wohl unterschieden von Allegorie), da sie ja doch auf der Annahme einer Ähnlichkeit oder Gemeinsamkeit zwischen dem Symbol und dem Symbolisierten beruht, bringt keine grundsätzlich andere Verschwisterung etwa von Farbe und Ton als der durchschnittliche Fall von sog. Farbenhören, in dem ja auch die Farbe zum Symbol des Tones wird. Bedenkt man überdies, daß im Bereiche des Geisteslebens, besonders natürlich in Literatur und Dichtkunst, die reine Vorstellung neben der Empfindung (die in der Musik und den bildenden Künsten das zunächstgegebene ist) als Element von höchster Bedeutung ist, — während Empfindungskomplexe (Doppelempfindungen im wörtichen Verstande) erst in den „Überkünsten" zusammenkommen —, so ist es klar, daß für unsern Bedarf die gegebene Ausmessung des Begriffs die allein ausreichende ist.

In dieser Begriffsweite nun zeigen die synästhetischen Denk-, Fühl- und Vorstellungs-(Symbolisierungs-)Tendenzen in der Geistesgeschichte ungeahnte räumliche und zeitliche Ausbreitung. Nicht allein setzen sämtliche Überkünste, vom bloßen Tanzen und Dirigieren bis zum Gesamtkunstwerk und den Farblichtmusiken, einen synästhetischen Prozeß voraus: auch in allen Einzelkünsten, in der Mehrzahl der empirischen Wissenschaften, in Philosophie, Religion, Mystik, Mythologie usw. finden sich synästhetische Niederschläge im Gegenstand oder in der Form; in der Musik im besonderen dreifaltig: theoretisch, praktisch, technisch. So ist z. B. die Vorstellung von der Harmonie der Sphären ein Erklingenlassen der geschauten Sonnen- und Sternenwelt: ein Lichthören; umgekehrt die optische Tonmalerei, d. h. Ton-Malerei im

[1] Hieraus erhellt auch die schon eingangs angedeutete Notwendigkeit einer Umgestaltung der Farbe-Ton-Forschung in eine Licht-Klang-Forschung für die Zwecke der Geisteswissenschaft.

wörtlichen Verstande, ein Sichtbarmachen des Klanges: wie überhaupt die Programmusik grundsätzlich auf einer synästhetischen Umsetzung fußt, sofern sie durch Töne allein äußere, nichttonliche Dinge zur Erscheinung bringen will. Desgleichen ist, im technischen Bereich, unsere gesamte Notenschrift, von der indischen und griechischen Cheironomie und den hebräischen und griechischen Akzenten über die Neumen aufwärts, ein Tönesehen; und sowohl die Erfindung als die Applikatur von Instrumenten und Tonsystemen ist in älterer Zeit von augenmäßigen (bei den Chinesen sogar farbigen) Rücksichten mitbeeinflußt. Theoretisch steht auch noch die Frage des „absoluten Tonbewußtseins" und des Tonartenbewußtseins zum Farbenhören in innigster Beziehung (wovon noch unten ein Wörtchen).

Aus alledem geht hervor, daß gerade das typische „Doppelempfinden" nicht bloß subjektive Angelegenheit bevorzugter — oder auch benachteiligter — Einzelner zu sein braucht, sondern sehr wohl auch kulturelles Gemeingut werden kann. Man nehme als Beispiel den Feuerzauber: hier wird — einerlei, auf welchem Wege — ein Komplex von musikalischen Empfindungen und durch ihn in jedem einigermaßen empfänglichen Zuhörer mit unabweislicher Evidenz oder Einleuchtungskraft (man könnte sogar sagen: zwangsläufig) die visuelle Vorstellung von etwas Lichtem, Sprühendem oder Flammendem hervorgerufen. In diesem Falle also liegt — laut Definition — ein synästhetisches Phänomen vor, jedoch ein gemeinverständliches und nahezu allgemeingültiges. Oder man nehme eine synästhetische (d. h. doppelt empfundene!) Kunstform, wie etwa den Tanz: Läßt man bei ihrer Ausführung eines von ihren Gliedern fallen (die natürlich in „komplexer Apperzeption" gedacht oder denkbar sein müssen), so wird ganz von selbst die vorherige zweite Empfindungsweise durch die bloße Vorstellung ersetzt, ergänzt. Hört also jemand, der sich auf Tänze versteht, z. B. ein Menuett, etwa jenes aus dem Don Juan (als bloße Musik), so stellt sich bei ihm die Vorstellung der zugehörigen Tanzgebärde, vielleicht auch die des Szenischen (der Trachten und Figuren) ganz unwillkürlich und selbsttätig ein. Ähnlich fühlt beim bloßen Erklingen beliebiger Tanzmusik der in dieser Richtung produktive Tanzkünstler: er verbindet den auditiven Eindruck mit motorischen, plastisch-visuellen Vorstellungen auch dann, wenn ihm keinerlei Erinnerung dazu verhilft. Auch dies also ist ein synästhetisches Phänomen, und abermals ein allgemeingültiges und landläufiges, mindestens in seiner reproduktiven Vorstufe.

Was nun die zeitliche Ausdehnung des Doppelempfindens anlangt, so läßt sie sich nicht bloß durch den oben besprochenen phänomenologischen Rückschluß, sondern auch auf anderm Wege deduktiv im voraus schon absehen: durch den Rückschluß von der „Ontogenesis" auf die „Phylogenesis"[1]. Die bekannte Tatsache nämlich, daß Kinder an Synästhesie reicher sind als Erwachsene, wie auch entsprechende Beobachtungen an Geistesgestörten und Wilden, legen den Schluß auf ein sehr ehrwürdiges Alter der Erscheinung nahe. Tatsächlich ist es mir geglückt, sie bis in das 2. und 3. vorchristliche Jahrtausend zurückzuverfolgen, teils sprachgeschichtlich, etymologisch, teils kunst- und philosophiegeschichtlich, mythologisch. Die Veden und Upanishaden, die Bibel, Homer und die griechischen Lyriker, die kabbalistischen Bücher, die altchinesische Musiktheorie, die babylonische und ägyptische Urzeit ..., das etwa sind die Wiegestätten dieser großen Seelenbewegung in der menschlichen Kultur. Die bewußt theoretische Vergleichung von Farben und Tönen läßt sich bei Castel von 1735 auf 1725 zurückverfolgen, dann auf Athanasius Kircher, von dessen „Musurgia" (1650) R. Wallaschek schon weiß[2] (doch kann man auch Kirchers Farb-Ton-Vergleiche mindestens bis 1641 zurückdatieren), ferner auf einen anonymen englischen Traktat

---

[1] Um dieses Haeckelsche Begriffspaar zu gebrauchen, das (meines Wissens) zuerst Robert Lach für die Musikwissenschaft nutzbar gemacht hat.

[2] Psychologie und Pathologie der Vorstellung, Leipzig 1905 (doch behauptet er irrtümlich, daß Kircher das Farbenhören schon kenne!).

vom Anfang des 14. Jahrhunderts[1], und schließlich, in bloßer Andeutung, auf Aristoteles (wovon schon Goethe gewußt hat). Aber auch die Quellen über das Farbenhören sind älter als man denkt. Der Beginn der ärztlichen Literatur läßt sich von Sachs auf J. Th. Woolhouse ins 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zurückverlegen, — analog auch die psychologische und sprachwissenschaftliche Literatur, welche in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit Wundt und Fechner einsetzt, auf den jungen Herder, der 1770 in seiner „Abhandlung über den Ursprung der Sprache" das Farbenhören bereits als psychologische Erscheinung, sei's auch nur in einem einzigen Satze, beschreibt: Beide Zweige unserer Literatur liegen somit um ein Jahrhundert weiter zurück!

Die durchaus gemeinverständlichen ältesten synästhetischen Grundtatsachen fasse ich als „Ursynästhesien" in sechs wesentlichen Fällen zusammen:

1. Scharf — schwer (stumpf) = hoch — tief (vom Tone)[2];
2. Schnell (vivace) — langsam (grave) = hoch — tief;
3. a) Auf — ab = hoch — tief;
   b) Tondauer (-gleichheit) = eine Horizontale (Triller = Wellenlinie)[3];
4. Hell — dunkel = hoch — tief[4];
5. Grell (leuchtend) — blaß (grau) = stark — schwach (vom Tone)[5];
6. Vielfarbig (bunt) — einfarbig (unbunt) = klangvoll — eintönig[6].

Von diesen Ursynästhesien fällt eigentlich nur die sechste und letzte in das Bereich einer „Farbe-Ton-Forschung", und mindestens die beiden ersten, primitivsten, vielleicht auch die dritte (und vierte), ordnen sich selbst einer „Licht-Klang-Forschung" nicht mehr ein. Im ersten Falle handelt es sich um ein Tontasten („audition tactile"), um eine Materialisation des Tones, die in den Verstofflichungen des Lichts[7], des Dufts usw. ihre ebenso uralte Entsprechung hat. Auch die psychologisch als Umkehrung der „Photismen" in „Phonismen" recht seltene Umkehrung des Farbenhörens in Tönesehen ist hier, in der Geistesgeschichte — am häufigsten in der dritten der obigen Ursynästhesien (s. die optische Tonmalerei!) — durchaus geläufig.

Hier eröffnen sich unserer Forschung allerdings noch terminologische Schwierigkeiten: gerade die ihres angenehmen und einfachen Klanges wegen so populär und unentbehrlich gewordenen Prägungen „Farbenhören" und „Tönesehen" sind leider, ohne vorherige Vereinbarung bezüglich der Vergleichsrichtung, nichts weniger als eindeutig. Dem Wortlaut nach liegt es entschieden näher, im „Farben-Hören" eine Assoziierung von Klängen zu Farben, also die Erscheinung von Phonismen anzunehmen, und umgekehrt im „Töne-Sehen" die von Photismen. Wir wissen aber, daß „Farbenhören" nur eine sprachliche Zurechtlegung des älteren „farbigen Hörens", der wörtlichen Verdeutschung von „audition colorée" ist. Streng genommen sollte es also „In-" oder „Mit-Farben-Hören" oder „Farben-Hinzuhören" heißen und bezeichnet somit farbige Photismen bei Hörvorgängen, bei Schalle. In diesem Sinne wird es denn auch durchgängig gebraucht und „Tönesehen" — eigentlich „In-" oder

---

[1] „Distinctio inter colores musicales et Armorum Heroum".

[2] ὀξύς und βαρύς (ὑπέρ und ὑπό erst von der alexandrinischen Spätzeit an); hebräisch „dak" und „aw", d. i. dünn und dick.

[3] Von hier nimmt unsere Notenschrift ihren Ausgang.

[4] Chinesisch: „ch'ing" und „shu" (klar und trüb). — Auch: Warm — kalt = hell — dunkel = hoch — tief. Z. B. waren die Saiten der dreisaitigen ägyptischen Lyra und der viersaitigen altgriechischen Symbole der Jahreszeiten, und zwar so, daß die tiefste Saite dem Winter, der dunkelsten und kältesten Jahreszeit, zukam und umgekehrt. S. auch Platons Vergleich von Schwarz und Weiß mit Kalt und Warm im Timaios (Kap. 30).

[5] „Blitzende Worte" (schon bei Cicero); „knallrot" usw.

[6] Oratio picta (color rhetoricus), Chroma (χρῶμα) und croma, „vers blanc" (Reim = bunt) usw.

[7] Das Sonnenlicht als Pfeil, Haar, Krone in der griechischen Sage, als feuchter Strom in der Edda. Im Hebräischen heißt „Or" sowohl Lufthauch als Licht, also „Lichthauch"; vgl. die Upanischaden u. a.

„Mit-Tönen-Sehen" (Töne-Hinzusehen) — als der reziproke Vorgang aufgefaßt. Auch die in letzter Zeit häufige Umformung in „Farbengehör" hat den Vorzug der Eindeutigkeit. Da aber „Gehör" eine (einigermaßen) gleichmäßige und regelmäßige Sinnesfunktion mitbedeutet, so läßt sich das Wort ohne die Gefahr, als Euphemismus zu wirken, nur in den recht seltenen Fällen von durchgängiger „analytischer" Synopsie (bei allen Tönen des Systems) gebrauchen.

Und hier wären wir zuguterletzt noch bei dem (gegenwärtig) so genannten absoluten Tonbewußtsein angelangt. Hier wird man m. E. den zur Zeit als laienhaft und unpsychologisch verpönten Ausdruck vom „absoluten Gehör" in seine Rechte wieder einsetzen müssen. Denn eine Typologie oder Charakterologie des Gehörs wird zeigen[1], daß das absolute Tonerkennen drei Grundtypen aufweist, wovon mindestens einer (und kaum der seltenste) lediglich auf einem mehr oder minder vollkommenen Farbengehör beruht. In diesem Falle handelt es sich dann nicht um ein unmittelbares Verhältnis des Hörers zu der Sonderbeschaffenheit der einzelnen Töne (zu den Tonfarben im bildlichen Verstande), nicht um ein Bewußtsein von den Tönen — also auch nicht um ein absolutes Tonbewußtsein; vielmehr wird hier das Erkennen des Tones durchaus abhängig von dem Erscheinen oder Ausbleiben, von dem Erkennen oder Nichterkennen der Photismen, d. h. nicht der „Tonfarbe", sondern seiner Begleitfarbe. Um einen typischen Fall solchen absoluten Gehörs, das kein absolutes Tonbewußtsein ist, handelt es sich nach meinem Dafürhalten bei dem „Phänomen" der Anschützschen Arbeitsgruppe, dem erblindeten Hamburger Musiker Paul Dörken; wenn auch hier das Farbengehör in so hohem Grade entwickelt ist, daß es dem absoluten Tonbewußtsein täuschend ähnlich sieht. Bei Dörken sind die zwölf temperierten Oktavtöne zwölf verschiedenen bunten und unbunten Farben so zugeordnet, daß auf den Ton B Schwarz entfällt. Diese Farben erscheinen ihm beim Erklingen der Töne auf einem helldunklen, „schwärzlich-grauen" Hintergrund. Bei starker geistiger Ermüdung aber verändert dieser Untergrund seine Tönung: wird er nun dunkler als gewöhnlich, so wird es für Dörken beschwerlich und schließlich sogar unmöglich, den Ton B als solchen zu erkennen, „während die anderen Töne noch ebensogut erkannt werden wie im normalen Zustand"[2]; offenbar hebt sich das schwarze Tonbild von dem verdunkelten Hintergrunde nicht mehr ab. Hierher zählt noch der Umstand, daß der mit dem unbestimmtesten Photisma versehene Ton Dörkens (D) beim absoluten Tonerkennen die verhältnismäßig größte Fehlerzahl aufweist, und dem zunächst die übrigen Töne mit rötlichem oder kressem Farbbild, offenbar weil — wie Anschütz selber vermerkt[3] — diese Farben bei ihm die häufigsten sind. Man sieht, daß man es hier, bei wesentlich gleichem Effekt, mit einer grundverschiedenen seelischen Erscheinung zu tun hat als beim absoluten Tonbewußtsein oder Tongedächtnis; wie es denn auch sehr bedeutsam berühren muß, daß Dörkens früh entwickelte künstlerische Neigungen bis zu seiner Erblindung (mit 13 Jahren) „sich auf das Malerische bezogen", und daß er bis zu dieser Zeit „aus äußeren Gründen" noch „keine besonderen musikalischen Eindrücke" erlebt hatte[4]. Hier drängt sich der Schluß auf, daß Dörken nicht als rein musikalischer Typus geboren ist — wie dies von den mit natürlichem absoluten Tonbewußtsein Begabten doch jedenfalls gilt; ihm ist die Tonwelt durch die Erblindung zum Ersatz der Lichtwelt geworden, er ist als Musiker ein „versetzter" Maler (mit Nietzsche zu reden). Denn wäre dem nicht so, wäre er von Haus aus mit dem absoluten Tonbewußtsein ausgerüstet gewesen, so müßte er heute die Töne unterschiedslos und unabhängig von der richtigen Wahrnehmung und Unterscheidung seiner Farbengesichte erkennen können.

[1] S. meinen im Erscheinen begriffenen Aufsatz „Drei Typen des absoluten Gehörs" in den Musikblättern des Anbruch (Wien).

[2] Anschütz, Farbe-Ton-Forschungen I, S. 18.

[3] Ebenda, S. 58.

[4] Ebenda, S. 12.

Prinzipiell gewinnen wir hieraus die Einsicht, daß das absolute Tonbewußtsein (man könnte es auch Tonfarbengehör nennen) genau so wie das Farbengehör nur Sonderfall des absoluten Gehörs, dieses somit der übergeordnete Begriff ist. —

Dies also wären in groben Umrissen die musikwissenschaftlichen Probleme der Synästhesie und ihr gegenwärtiger Stand. Gerade ihre dringendsten Lücken hoffe ich demnächst in meinem Werke über „Doppelempfindung und Programmusik und ihre Krise im Werke Wagners", mit einer umfassenden Geschichte nicht nur der Synästhesien im engeren Sinne, sondern auch der synoptischen Tonmalerei und der Sphärenmusik, ausfüllen zu können. Abschließend sei hier auch nochmals auf den eben erscheinenden Hamburger Kongreßbericht hingewiesen, dessen Darstellung und Kritik von unserem Interessenkreis aus hier gleichsam schon vorweggenommen sein will.

Musikwissenschaftliche Vorträge

auf dem dritten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Halle a. S. 7.—9. Juni 1927

Besprochen von

Justus Hermann Wetzel, Berlin

Die Kongreßleitung hatte diesmal das Fragengebiet noch enger begrenzt als schon auf der vorhergegangenen Tagung im Oktober 1924 zu Berlin, über die ich seinerzeit hier berichtete. Man hatte sich vorwiegend auf die beiden Leitideen: Symbol und Rhythmus eingestellt. Jeder dieser beiden Fundamentalbegriffe des ästhetischen Bewußtseins sollte zunächst einmal vom allgemeinen Standpunkte des Philosophen aus entwickelt werden, um anschließend von Vertretern der einzelnen Kunstrichtungen des näheren dargelegt zu werden. Begreiflicherweise ließ die Ausführung dieses klaren Planes manches zu wünschen übrig, indem die Vorträge öfter mehr Eigenart als Zusammenstimmung der Gedankenarbeit erkennen ließen, womit natürlich immer gerechnet werden muß.

Über das Symbol in der Musik führte Arnold Schering-Halle etwa folgendes aus:

Der Wert der Musik, wie der Kunst überhaupt, liegt in ihrer Symbolkraft. Ohne der Erläuterung des Begriffs Symbol, seiner Ableitung, Begründung, seinen Auswirkungsmöglichkeiten näher nachzugehen, fragte der Vortragende sogleich: wo und wann treten Symbole in der Musik in Erscheinung? Die Geschichte der Musik ist ein Streben nach Vergeistigung ihrer Ausdrucksmittel und ein Streben nach Steigerung ihrer Symbolkraft. Geistiges durch Klangliches auszudrücken ist ihr Ziel. Die musikalische Symbolik ist an Denkrichtungen und an musikalisch-technische Konventionen und Traditionen gebunden, denen zufolge der Symbolbegriff in der Musikgeschichte ständig schwankt, und nicht jederzeit unmittelbar faßbar sein kann. Es bedarf eines Wissens um die Entstehung und die Tendenzen der musikalischen Symbolik, um sie so zu erleben, wie sie ursprünglich gemeint war. Ein Nichtwissen um historisch bedingte Symbolabsichten entfremdet uns einer Musik. Schering nannte den Zustand des musikalischen Bewußtseins, wo die Musik noch nicht symbolisch durchgeistigt ist, einen Rauschzustand. Aus ihm entwickeln sich durch zunehmendes Eindringen symbolischer Bedeutungen vier mehr und mehr durchgeistigte Phasen des musikalischen Bewußtseins, die dem Grade oder der Bedeutungsfülle ihrer Symbolik nach

eine die andere übersteigern. Zunächst eignet der Musik eine Affekt- und Stimmungssymbolik als Kundgebung einer vitalen Bewegtheit. Darüber entfaltet sich eine Klangsymbolik, die aus den Tonraumverhältnissen herauswächst und repräsentierender Art ist. Nicht nur darstellend, sondern ein Mehr, ein Tieferes, Allgemeineres bedeutend, ist die Formsymbolik, die von den tektonischen Formen kleinen und großen Ausmaßes ausgeht und an den satztechnischen Gestaltungsverfahren haftet. Die vierte Stufe der musikalischen Symbolik, die nur der gegenständlich fixiertrn Vokalmusik zugänglich ist, schlägt die Brücken zu außermusikalischen Geistesregionen am bestimmtesten kraft des begleitenden Wortes oder kraft der untergelegten programmatischen Idee. Alle vier Symbolstufen oder -kreise weben in der Musik in- und durcheinander, überlagern sich gleichsam, so daß man mit Schering von einer Symbolkontrapunktik, von einem Symbolgewebe sprechen kann. Der Vortragende stellte noch die Frage nach dem Wert und der Erfaßbarkeit der musikalischen Symbolik. Die erste Frage hatte er von vornherein unbedingt bejaht, bei Beantwortung der zweiten gelangte er zu dem Schlusse, daß das Symbolische der Musik nie auszuschöpfen sei. Als erster Mitberichterstatter ergänzte Moritz Bauer-Frankfurt a. M. die Ausführungen des Vortragenden nach der Musikgeschichte hin. Er verfolgte den Vorgang der „psychischen Durchblutung" der Musik vornehmlich durch Hinweise auf das Schaffen drei großer symbolischer Meister: Bach, Beethoven, Wagner. Er bemerkte, daß der Wandel des rein musikalischen Stils zurückgeht auf Veränderungen der kulturellen Haltung von Epoche zu Epoche, und unterstrich schließlich die Leitidee des Vortragenden, daß die Bedeutung einer Musik in ihrer Symbolkraft liege. Auch Paul Moos-Ulm als zweiter Mitberichterstatter ging von dieser These als einer selbstverständlichen Voraussetzung aus und suchte sie vom Standpunkte des Ästhetikers, der sich zu einem konkreten metaphysischen Idealismus bekennt, zu erhärten. Ob man nun die Musik als einen in Tongestalten gegliederten ästhetischen Organismus faßt, dessen „embryonale Unbestimmtheit" ihm seine unendlichen Bedeutungsmöglichkeiten sichert, — ob man von der das gesamte musikalische Leben durchdringenden musikalischen Logik und ihrer Beziehbarkeit auf das außermusikalische Bestimmungs- und Strebelebens des Bewußtseins ausgeht, ob man schließlich im Sinne der Ästhetik, wie Moos sie nimmt, die reine Gesetzlichkeit des Bewußtseins als Fundament der Musik nimmt, der dann die Aufgabe der klanglichen Versinnlichung einer rein geistigen Gesetzlichkeit zufällt, — immer gelangt man dazu, den Sinn der Musik in einem Außermusikalischen, das ein Übermusikalisches, die Musik, ja alles Sein umspannendes Reich des reinen Bewußtseins ist, zu suchen, in das allein die philosophische Ästhetik den Weg weisen kann. Über den Rhythmus in der Musik sprach Hermann Wolfgang v. Waltershausen. Es war mir nicht möglich, in seinen Ausführungen die Geschlossenheit der Gedanken zu finden, die mich berechtigen würde, über sie in der hier gebotenen Kürze zu berichten, ohne mich der Gefahr der Mißdeutung auszusetzen. Als Mitberichterstatter sprachen zu seinem Thema G. v. Keußler-Hamburg und A. Orel-Wien. Ganz im allgemeinen hatte ich den Eindruck, daß die Ausführungen der Begleitredner den Eindruck des Hauptvortrages eher verwischten als bekräftigten, weil sie nicht als Ausdeuter des Hauptredners sprachen, sondern meist nur Anmerkungen oder gar Abschweifungen machten. Wir sind wohl überhaupt noch nicht so weit, über Kunst kurz, klar und (selbst nur vor einem Kreise von Kunstforschern) allgemein verständlich zu sprechen. Ob wir je dahin gelangen werden?

Erster deutscher Kongreß für Schulmusik

Von

Siegfried Günther, Berlin

Vom 7.—9. Juni tagte in Berlin der erste deutsche Kongreß für Schulmusik des „Bundes deuscher Musikerzieher". Fachleute aus allen Teilen Deutschlands waren herbeigeeilt und gestalteten die Tagung zu einer arbeitsfreudigen und eindrucksvollen Kundgebung. Die Regierungen von Bayern (Prof. M. Koch-München), Thüringen (Regierungsrat Wicke-Weimar), Hamburg und Lübeck — Frankreich, Österreich und Holland waren mit Fachvertretern zugegen. Die großen Verbände (Allgemeiner Deutscher Musikverein, Bund deutscher Musikpädagogen, Verband konzertierender Künstler) hatten Vertreter entsandt, ebenso die Fach- und Tagespresse. Die Ansprache des Reichskunstwarts Dr. Redslob am ersten Tage fiel leider weg, da der Redner verreisen mußte. Prof. Wilibald Gurlitt-Freiburg sprach über „Musikpädagogische Gegensätze", die er letztlich auf unterschiedliche Musikauffassungen zurückführte, und hob abermals hervor, daß die Schulmusik ihre Zielstellung nicht aus sich allein nimmt, sondern Reflektor aller Bewegungen im Bereiche des Musikalischen ist. Von den bisherigen Schulmusikwochen unterschied sich die Veranstaltung dadurch, daß die eigentlichen Praktiker die augenblickliche Lage formulierten und von sich aus Mittel und Wege zur Weiterarbeit zeigten. Eine Reihe von Themen befaßte sich mit der Stellung des Schulmusikers zur musikalischen Öffentlichkeit: öffentliche Kulturaufgaben des Schulmusikers (Spreckelsen-Itzehoe), Chorgesangvereine und Schulmusikerziehung (Amtsrat Schlicht vom Deutschen Sängerbund), Zusammenarbeit zwischen Schulmusik und Privatmusikunterricht (Krieschen-Berlin). Bilke-Breslau stellte die pädagogische Ausbildung des Schulmusikers zur Diskussion und redete einer Annäherung derselben an den Philologentyp das Wort. Mittel und Wege der praktischen Arbeit wurden erwogen: Rhythmische Gymnastik (Steger-Flensburg), Klavier im Musikunterricht (Zoumer-Bonn), Schulorchester (Cornelissen-Anklam), Musikgeschichte in der Schule (Linnemann-Oldenburg), neue Musik und Schule (der Referent). Das neue Arbeitsmittel, die Schallplatte, beleuchtete der Leiter der Berliner Lautabteilung Prof. Doegen. Stimmbildungsfragen standen im Mittelpunkt des zweiten Tages. Unter den Themen ragte weit hervor die Vorführung von Stimme und Sprache im Lichtbild durch Dr. Moll-Hamburg. Einige Kurse vereinigten Interessenten besonderer Gebiete. Zu einer Tonwortkonferenz fanden sich die prominenten Vertreter der Wege zum Tonvorstellungsvermögen zusammen. Arbeitsplan und Arbeitsweg zu einer Vereinheitlichung dieser so vielgespaltenen Materie wurden festgelegt. Der letzte Nachmittag wandte sich den eigentlich aktuellen Themen zu. Hauer-Berlin berichtete kritisch über die Richtlinien für den Musikunterricht der Volksschulen Preußens, Rüdel-Berlin über die für die höheren Lehranstalten. Der Akademiedirektor Prof. Dr. Thiel referierte über die Weiterführung des Kretzschmarschen Reformwerkes und der Referent über Jugendbewegung und Musikerziehung. Resolutionen an die Landesregierungen forderten wirklich positive, fördernde Arbeit im Interesse einer Vertiefung des Musikunterrichts und der musikalischen Volksbildung. Eine Aufführung von Graeners „Hanneles Himmelfahrt", ein Kirchenkonzert des Madrigalchors der Akademie für Kirchen- und Schulmusik unter Prof. Dr. Thiel (mit Kompositionen von Kaminski, Haas, Grabner, Koch) hielt die Teilnehmer an den Abenden zusammen. Der Leiter der Tagung, Studienrat Walter Kühn-Berlin, der Vorsitzende des Bundes Deutscher Musikerzieher konnte mit dem Hinweis schließen, daß man sich voraussichtlich beim zweiten deutschen Kongreß im nächsten Jahre in München treffen würde. Der Wille aller Schulmusiker, bei der musikalischen Ertüchtigung unseres Volkes nicht beiseite zu stehen, durchklang als tonale Basis die gesamte Tagung.

Bücherschau

Bernacki, Ludwik. Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta (Theater, Drama und Musik zur Zeit des Königs Stanislaus August). 2 Bde. 8⁰, XV u. 474 und 443 u. 68 S. Lwów 1925, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, polnisch.

Enthält umfangreiches Material zur Geschichte der Musik und der Oper in Warschau in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, besonders aber für die Anfänge der polnischen Nationaloper.

Chybiński, Adolf. Wskazówki do zbierania melodyj ludowych (Fingerzeige zum Sammeln der Volksmelodien). 8⁰, 16 S. Poznań 1925. Sonderabdruck aus „Przegląd muzycyny", polnisch.

Chybiński, Adolf. Nowe materjały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu (Neue Materialien zur Geschichte der kgl. polnischen Rorantisten-kapelle auf dem Schloß Wawel). 8⁰, 23 S. S.-A. aus der „Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera". Lwów 1925, polnisch.

Chybiński, Adolf. Dzwony pasterskie ludu polskiego na Podhalu (Herdengeläute des polnischen Volkes in Podhale im Tatragebirge). 8⁰, 28 S. S.-A. aus „Prace i materjały komisji archeologicznej i antropologiczno-etnograficznej Polskiej Akademji Umiejętności". Kraków 1925, polnisch.

Dzikowski, Stanisław. O tańcu (Vom Tanz). 8⁰, 154 S., Warszawa o. J. [1925], Księgarnia bibljoteki dzieł wyborowych, polnisch.

Feicht, Hieronim C. M. Uwagi historyczno-muzyczne o lwowskich rękopisach z melodją Bogarodzicy (Musikhistorische Bemerkungen über die Lemberger Handschriften mit der Melodie des Bogurodzica-Liedes). 8⁰, 12 S. Sonderabdruck aus „Przegląd muyczny", Poznań 1925, polnisch.

Verf. beschäftigt sich mit Lemberger Handschriften des berühmten polnischen Liedes „Bogarodzica dziewica" aus dem 13.—14. Jahrhundert und untersucht sie besonders in rhythmischer Hinsicht, indem er die Fassungen des Liedes aus dem 17. und 18. Jahrhundert mit älteren Fassungen vergleicht. A. Ch.

Feicht, Hieronim C. M. Wojciech Dębołęcki, kompozytor religijny z pierwszej połowy XVII wieku (Wojtech Dębołęcki, ein religiöser Komponist aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhs.). 8⁰, 56 S. Sonderabdruck aus „Przegląd Teologiczny", Lwów 1926, polnisch.

Verf. untersucht das Leben und Schaffen des poln. Franziskanerpaters Wojtech Dębołęcki aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Erhalten sind bloß zwei Werke dieses bis jetzt unbekannten Komponisten: Benedictio mensae cum gratiarum actione", 1616, und „Completorium Romanum", Venedig 1618, beide fünfstimmig. Das zweite Werk ist musikhistorisch deswegen wichtig weil es wohl das älteste polnische Denkmal mit beziffertem Continuo ist. Die Arbeit gehört zu den besten Leistungen der poln. musikgeschichtlichen Forschung. A. Ch.

Hosanna. Miesięcznik poświęcony sprawom muzyki kościelnej i religijnej. Tarnów. Red.: X. Wojciech Orzech.

(Eine seit November 1926 in Tarnow in poln. Sprache erscheinende Monatsschrift für Kirchenmusik.)

Lwowskie wiadomości muzyczne i literackie. Lwów. Red.: Władysław Gołębiowski.

(Eine seit Oktober 1925 in Lemberg in poln. Sprache erscheinende Monatsschrift für Musik und Literatur.)

Małachowski-Łempicki, Stanisław. Wolnomularstwo polskie a muzyka (Polnische Freimaurerei und Musik). 4⁰, 11 S. Sonderabdruck aus „Wiadomości muzyczne", Warszawa 1925.

Muzyka. Warszawa. Red.: Mateusz Gliński.

(Monatlich seit 1924 in poln. Sprache in Warschau herausgegebene Zeitschrift für Musik.)

Muzyka kościelna. Poznań. Red.: Zygmunt Lntoszewski.

(Monatlich seit März 1926 in poln. Sprache in Posen herausgegebene Zeitschrift für Kirchenmusik).

Muzyk wojskowy. Grudziądz. Red.: Eugenjusz Dawidowicz.

(Vierzehntägig seit Juli 1926 in poln. Sprache in Graudenz erscheinende Zeitschrift für Militärmusiker.)

Niewiadomski, Stanilaw. Wiadomości z muzyki. 3. Aufl. 8⁰, 136 S. Lwów 1926. Nakładem K. S. Jakubowskiego, polnisch.

Opieński, Henryk. Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła. 8⁰, 446 S. Lwów-Poznań 1924. Nakładem Wydawnietwa Polskiego, polnisch.

Es ist eine umfangreiche, unbekannte Materialien zum Leben und Schaffen des poln. Komponisten Stanislaw Moniuszko benützende Arbeit, in vielen Einzelheiten die früheren Arbeiten von Walicki, Poliński und Jachimecki ergänzend. A. Ch.

Opieński, Henryk. Chopin. 2. Aufl. 8⁰, 158 + 4 S. Lwów-Warszawa 1925. Książnica Atlas, polnisch.

Perćswiet-Soltan, Stanislaw. Listy Fryderyka Chopina do Jana Białobłockiego. 8⁰, Warszawa 1926. Wydawnictno Związku narodowego młodzież akademickiej, polnisch.

Die kleine interessante Publikation enthält 13 bis jetzt unbekannte Briefe von Chopin an seinen Jugendfreund Jan Białobłocki aus den Jahren 1824 bzw. 1825 bis 1827. Sie bilden einen nicht unwichtigen Beitrag zur Kenntnis des Menschen und heranreifenden Künstlers Chopin. Die Ausgabe dieser kostbaren Schätze ist mustergültig. A. Ch.

Popławski, Leon. Torami nowej muzyki (Auf den Wegen der neuen Musik). 8⁰, 79 S. Lwów 1924. Nakładem Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego, polnisch.

Przegląd muzyczny. Poznań. Red.: Henryk Opieński

(Monatlich seit 1925 in Posen in polnischer Sprache herausgegebene Zeitschrift für Musik.)

Reiss, Józef. Encyklopedja muzyki. 8⁰, VII u. 325 S. Warszawa 1924, Wydawnictwo M. Arcta, polnisch.

Reiss, Józef. Uzupełnienia do katalogu książek o musyce w bibljotece jagiellońskiej (Ergänzungen zum Katalog der Musikbücher in der Jagellonischen Bibliothek). 12⁰, 4 S. Sonderabdruck aus „Silva rerum“, Kraków 1925, polnisch.

Surzyński, Mieczysław. Streszczony wykład polifonji i form muzycznych (Kurzgefaßte Darstellung der Polyphonie und der Musikformen). 8⁰, 30 S. Warszawa 1925, Nakładem Gebethnera i Wolffa, polnisch.

Szymanowski, Karol. Fryderyk Chopin. 8⁰, 37 S. Warsawa 1925, Bibljoteka polska, polnisch.

Toepfer, Michał. Aleksander Skrjabin. 8⁰, 43 S., o. O., V. u. J. [Poznań 1925], Selbstverlag, polnisch.

Wrocki, Edward. Konstanty Gorski. Życie i działalność, 1859—1924. 8⁰, 15 S. Warszawa 1924, Nakładem redakcji „Rytmu“, polnisch.

Wrocki, Edward. Nekropol muzyczny, Część I. 8⁰, 64 S. Warszawa 1925, Bibljoteka „Wiadomości muzycznych“, polnisch.

Wrocki, Edward. Cezary Cui. Życie i działalność, 1835—1918. 8⁰, 15 S. Warszawa 1925, Nakładem redakcji „Rytmu“, polnisch.

Wiadomości muzyczne. Warszawa. Red.: Edward Wrocki.

(Polnische Zeitschrift für Musik, seit April 1925 in Warschau erscheinend, nach Herausgabe von 12 Heften eingestellt.)

Abraham, Gerald E. H. Borodin. The Man and his Music. 8⁰, VIII, 205 S. London 1927, William Reeves. 6 sh.

Achron, Joseph. Über die Ausführung der chromatischen Tonleiter auf der Violine. gr. 8⁰, 14 S. Wien [1926], Universal-Edition. 1 Rm.

Anglès, Higini. Les Melodies del Trobador Cuiraut Riquier. 8⁰, 78 S. S.-A. aus den Estudis Universitaris Catalans, vol. XI., 1926.

Auer, Max. Anton Bruckner als Kirchenmusiker. (Deutsche Musikbücherei Bd. 54.) 8⁰, 225 S. Regensburg 1927, G. Bosse. 3 Rm.

Ayres. Ruby M. Spoilt music. Cheap et. 320 S. 1927, Hodder & S. 2 sh.

Bartels, Bernhard. Beethoven. (Meister der Musik. I. Band.) 8⁰, VIII, 386 S. mit Tfln. Hildesheim [1927], Franz Borgmeyer.

Das ist nun eins der bösesten Konjunktur- und Industrieprodukte, wie sie die Hundertjahrfeier ja leider zu Dutzenden gezeitigt hat. Es genügt an dieser Stelle, ein paar Überschriften der Abschnittchen, aus denen die Darstellung sich zusammenklittert, zu zitieren: „Lichnowskyglück — Herzensrevolution — Herzensreformation ... Herrschermusik — Mondscheinsonate, eine Schicksalsmusik"; aus Bülows Wort vom alten und neuen Testament entwickelt der Verf. für die letzten Klaviersonaten den Begriff vom „musikalischen Pentateuch", aber es gibt außerdem auch noch ein „letztes Kunsttestament", nämlich die Streichquartette op. 127—135. Die meisten Werke werden zweimal besprochen, etwa in folgender Art: „Ein Werk ausgesprochener Gegensätze und rapiden Stimmungsumschwungs ist das erste der drei Rasumowskyquartette, op. 59, Nr. 1. Es ist 1806 entstanden, Haupttonart ist F dur. Ein schönes Allegro spricht von Lebensfreude und endet in sieghafter Stimmung. Der zweite Satz ist aus geradezu einander entgegengesetzten Empfindungen geworden, eine Welt farbigen Phantasiespiels. Schwermut und Heiterkeit, Trauer und Frohsinn, Leid und Trost, Ruhe und Tanz, alle Gegenstimmungen kehren immer wieder. Modulationen von C dur nach c moll, von G dur nach g moll folgen; Töne in leidenschaftlichem f moll, klagendem d moll, melancholischem a moll, lieblichem H dur wechseln, auch frische B dur-Tänze erklingen. Nach gehobener Stimmung des ersten Satzes gelangt Beethoven in den doch sinnigen und tiefen Allegrettoscherz des folgenden Teils. Nun fällt er in Wehmutsgründe tiefster Trauer: Ein Adagio in f moll erklingt. Der Schlußsatz ist voller Lebensfreude ..." Nein es geht nicht weiter, die Feder sträubt sich; aber: das Buch ist voll von solchen Amönitäten, und sei Freunden des Humors angelegentlich empfohlen! 1928 ist Schubert fällig; unter den zwanzig Federn, die für diese Gelegenheit geschäftig sind, fehlt auch Bernhard Bartels nicht. Heil! A. E.

Basler Jahrbuch 1927. Hrsg. von August Huber u. Ernst Jenny. 8⁰, IV, 290 S. Basel, Helbing & Lichtenhahn.

[Enthält: Hans Baur, Hermann Suter, S. 1—25. — Hans Baur, Das Orgelbauergeschlecht Silbermann in Basel, S. 192—206.]

Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei. Hrsg. v. Gustav Bosse [6]. 8⁰, XVI, 597 S. Regensburg 1927, G. Bosse. 6 Rm.

Behrend, William. Ludwig van Beethoven's pianoforte sonatas. Trans. from the Danish by I. Lund. Introd. by A. Cortot. 23 illust. and musical examples. 8⁰. London 1927, Dent. 6 sh.

Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926. Hrsg. v. Wilibald Gurlitt[1]. gr. 8⁰, 174 S. 12 Bildbeilagen, 3 Notenbeilagen. Ockeghem, Kyrie aus der Messe „Mi-mi" (ed. H. Besseler); Drei Orgelchoräle von Burtehude, Scheidemann und Weckmann (ed. A. Sittard); Ausgewählte Orgelstücke des 17. Jahrh. (ed. Karl Matthaei). Augsburg 1926, Bärenreiter-Verlag. 8 Rm.

Die Krisis des heutigen Kulturlebens drängt immer stärker zur Entspannung. Vielfaches Streben macht sich geltend, neue Voraussetzungen zu schaffen für das Wirken eines anders orientierten Geistes. Daß dabei meist über Ansatzpunkte nicht herausgekommen wird, ist bedingt

---

[1] Vgl. das Referat über die Tagung selbst von Jacques Handschin, ZfM VIII, 1926, S. 648—652.

durch die Mechanisierung unseres gesamten Lebens. Jede Abweichung aber von der auf die Totalität unseres Daseins gerichteten Fragestellung führt zur Isolierung und Spezialisierung, insofern diese Faktoren nicht überhaupt den Ausgangspunkt bilden, und jede in ihren Intentionen noch so fruchtbare Bestrebung wird so zur Angelegenheit einiger Fachleute und Spezialisten, die dann im Grunde nur noch um ihre Position kämpfen.

Die sich aus den Reformbestrebungen am Orgelbau und Orgelkunst ergebende Problematik, für die der Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst ein machtvolles Zeugnis ist, läuft Gefahr, sich in dieser Weise zu isolieren und in Spezialisierung zu versanden. Nur ein klarer Blick für die tatsächlichen Gegebenheiten und die Erkenntnis der in unserer Zeit selbst wurzelnden Möglichkeiten kann hier, mehr als bei anderen Fragen, richtunggebend sein. Vor allem muß entschieden jeder fiktiven Vorstellung von „Aktualität", „innerer Notwendigkeit" und „Bedürfnis der Allgemeinheit" entgegengetreten werden; handelt es sich doch nicht um die Frage, wie nun unter allen Umständen die Orgel und die Orgelkunst durch Reformierung mit Rücksicht auf ihre historischen Bedingtheiten für die Gegenwart zu „retten" sei, sondern um das weit über das engere Orgelfach hinausgreifende Problem der Bedeutung und Bedeutungsmöglichkeiten der Orgel für die Gegenwart im weitesten Sinne. Wenn hierbei der Diskussion über die Orgel als Gegenwartsproblem nicht der Boden entzogen werden soll, muß der Ausgangspunkt in denjenigen geistigen Voraussetzungen gesucht werden, an die eine lebendig wirkende Existenz von Orgel und Orgelkunst stets oder jeweils gebunden ist. Die Bedingtheit von Orgel und Orgelkunst durch einen kirchlichen Kultus, durch eine Liturgie, und die große Bedeutung der Orgel als funktionales Glied einer kultischen Erscheinungsform, wie die Kirche sie ist, ist an sich unbestritten. Es fragt sich nur, ob und inwiefern dieser Kultus beanspruchen darf, Ausdruck einer lebendig wirksamen, geistigen Welt, eines aktuellen Wollens zu sein, hinter dem die innerlich notwendige Forderung einer bestimmenden Allgemeinheit steht, oder ob nur eine von dem Sinngehalt vergangener Zeiten lebende, durch bürgerlich-gesellschaftliche Traditionen künstlich hochgehaltene Organisation ihre traditionelle aber unwirkliche Macht dabei ins Feld führt. Abstrahiert man von falscher Sentimentalität und sucht die realen Gegebenheiten zu erkennen, so muß gesagt werden, daß heute weder katholische noch protestantische Kirche auf der breiten und festgegründeten Basis ruhen, die stets die Voraussetzung für ihre allgemeine und tiefgreifende kulturelle Bedeutung bildete. Man mag das bedauern — die Tatsache an sich aber ist unangreifbar.

Die für Orgel und Orgelkunst der Gegenwart resultierenden Folgerungen ergeben sich hieraus von selbst und alle sich um sie gruppierenden Reformbestrebungen müssen problematisch bleiben, solange einerseits auf gleichsam als selbstverständlich angenommenen Voraussetzungen, deren aktuelle Gültigkeit in keiner Weise feststeht, aufgebaut wird, andererseits nur technische und spezialfachliche Probleme in den Mittelpunkt gestellt werden.

Die sich aus der historischen Fragestellung ergebenden Probleme um die Orgel eröffnen allerdings neue Perspektiven. Hier gilt es jedoch zu scheiden zwischen einem aktuellen historischen Problem, dessen Klärung zunächst der reinen Erkenntnis dient und von daher seine Wirkung auf die Gegenwart nicht verfehlen wird, und einem sich nur auf das gegenwärtige praktische Musikleben und dessen Reformierung beziehenden Fragenkomplex. Mit der Scheidung soll keineswegs die Bedingtheit und Fruchtbarkeit aller historischen Fragestellung durch Gegenwartsprobleme bestritten werden — im Gegenteil; es wird durch sie die Reinheit der Problemstellung im Interesse der Erkenntnis der Gegenwart erstrebt. D. h. es bleibt vorläufig abzuwarten, welche Erfolge die aus einem Gemisch von historischen Reflexionen, romantischem Historismus, handwerklicher Besinnung, technischem Fortschritt und neuer musikalischer Gesinnung entstehende Orgelreform zeitigen wird, solange nicht eine elementare Kraft vital und unreflektiert ihr ureigenstes Werk in die Welt setzt. Dagegen gilt es, die historische Fragestellung im Dienste der Erkenntnis der Gegenwart zu vertiefen, um die Basis zu befestigen, auf der alle gegenwärtige bewußte Entscheidung — falle sie nun positiv oder negativ aus — erwächst.

Es scheint bezeichnend für den Gesamteindruck, den der Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst ausstrahlt, daß gerade der wissenschaftliche Leiter der Tagung und Vertreter des musikwissenschaftlichen Faches, Prof. Dr. Wilibald Gurlitt, die Problematik um Orgel und Orgelkunst vom Historischen herkommend in ihrem Kern und in ihrer vollen Aktualität erfaßte. Das muß betont werden, da der vorliegende Bericht keineswegs in allen Teilen diesen

Vorzug erkennen läßt; vielmehr deutet bereits das Schlußwort Gurlitts in der Generalaussprache (Bericht S. 159 f.) darauf hin, daß ein zu starkes Hervortreten spezieller und rein orgelbaufachtechnischer Probleme die Fragestellung von ihrer eigentlichen Richtung ablenkte. Als wichtigstes Ergebnis der Tagung ist daher auch der Einleitungsvortrag Gurlitts: „Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte" anzusprechen.

Der Begriff des Klangideals, „und zwar als Leitbegriff für die Erfassung der historischen Klangstile", bildet die theoretische Grundlage für die Untersuchungen Gurlitts. Damit ist wohl einer der entscheidendsten Gesichtspunkte gewonnen, unter denen musikhistorische Betrachtung möglich ist, und es ist das Verdienst Gurlitts, daß er, indem er bei seinen Forschungen zur Geschichte der Musikinstrumente den Begriff des Klangideals als den einzig möglichen geistesgeschichtlichen Ansatzpunkt erkannte, durch die Erweiterung des zunächst aus der Klanganalyse historischer Instrumente gewonnenen Begriffs zum Begriff des historischen Klangstils im weiteren Sinne eine ganz neuartige historische Blickrichtung aufzeigte. Im Augenblick ist noch nicht zu übersehen, welche entscheidenden Folgerungen für die gegenwärtige und zukünftige geisteswissenschaftlich orientierte musikhistorische Forschung aus dem Begriff des Klangstils erwachsen — aber soviel ist klar, daß allen bisherigen stilkritischen Untersuchungen ein neuer Weg gewiesen wird, die Wirksamkeit dieses Gesichtspunktes also weit über die historische Instrumentenkunde hinausreicht. Die eigentliche Bedeutung des neuen Begriffs liegt in der Tatsache, daß durch ihn ein relativ konkretes, gegenständliches Element in der Musik erfaßt wird; denn das Klangproblem läßt die wissenschaftliche Betrachtung an dem Punkte angreifen, an dem Musik wirklich Erscheinung wird, wo Musik sich gegenständlich gibt, sinnlich faßbar, und von der Betrachtung der Klangformen her ergibt sich der Zugang zur Erfassung der auf das Zentrum musikalischen Geschehens weisenden stilkritischen Probleme. Es ist das Verdienst Gurlitts, zum ersten Male eine bedeutende Vertiefung dieses Gedankens und die fruchtbare und geistvolle Anwendung des Klangbegriffs auf ein ihm naheliegendes Forschungsgebiet — die Barockzeit — durchgeführt zu haben.

So weiß Gurlitt mit schlagender Deutlichkeit aus der Skizzierung des allgemeinen klanggeschichtlichen Hintergrunds, aus der besonders die Charakterisierung des Blasinstrumentariums hervorragt, die Vorrangstellung der Orgel im Zeitalter des Barock herauszuarbeiten. Aus der Untersuchung der diese Universalität der Barockorgel bedingenden musikgeschichtlichen und stilkundlichen Voraussetzungen ergibt sich für Gurlitt die Darlegung des steten Anwachsens instrumentaler Tendenzen, auf deren Grunde die Barockorgel ihre universale Stellung innerhalb des abendländischen und insbesondere des deutschen Instrumentariums ausbaut. Daß hierbei die Struktur der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts, sowie die Existenz einer geschlossenen instrumentalen Gesinnung im 16. Jahrhundert nicht in ihrer vollen Gültigkeit erkannt wird, sei nur nebenbei bemerkt[1]. Ein für die Erkenntnis barocken Klangwollens, das Gurlitt mit Recht durch die Gegeneinanderspannung vokaler und instrumentaler Tendenzen charakterisiert, wichtiger Gesichtspunkt scheint uns der Hinweis auf die Strukturverwandtschaft des deutschen Barock mit dem französisch-burgundischen 14. Jahrhundert zu sein. Besonders rückschließend resultieren aus dieser Parallele entscheidende Aufschlüsse. Dabei zeigt sich aber, daß die Begriffe der „Vokalität" und „Instrumentalität" noch einer weiteren theoretischen Vertiefung bedürften, um ihnen eine volle geisteswissenschaftliche Gültigkeit zu verleihen. Den ersten Vorstoß dazu tut Gurlitt durch die Berücksichtigung der liturgischen, theologischen und weltanschaulichen Grundlagen der evangelischen Kirche, soweit durch sie die Entwicklung der Instrumentalmusik, speziell der Orgel, und ihre Eingliederung in den liturgischen Rahmen gefördert werden. Und es ist hier vom Verfasser ausgezeichnet gesehen, wie das „Widerspiel polarer Tendenzen", die in dem durch die Herrschaft der Orgel„kunst" bedingten Kampf zwischen religiöser Gesinnung und künstlerischem Kennertum begründet liegen, letzten Endes den Konflikt in sich einschließt, der bei Erschlaffung einer echten protestantischen Haltung im Zeitalter der Aufklärung auch zum Verfall der Orgelkunst führt.

In diesen weiten historischen Raum gliedert Gurlitt die Geschichte der Barockorgel ein. Inwieweit die konsequente Orientierung der Orgelklangtypen am Barock — vorbarocker, frühbarocker,

[1] Vgl. dazu die demnächst erscheinende Arbeit von Leo Schrade, Leipzig, Studien zur Geschichte der Toccata.

hochbarocker, spätbarocker, nachbarocker Klangtypus — in allen Punkten zu Recht besteht, bleibe hier ununtersucht. Die Gliederung als positives Ergebnis einer klanganalytischen Forschung aber ist ein Beweis für deren Fruchtbarkeit, und es zeigt sich, daß hier die Ansatzpunkte liegen für eine nach geisteswissenschaftlichen Prinzipien zu vollziehende Sinndeutung der Geschichte der Musikinstrumente.

Die andern Beiträge historischen Inhalts behandeln jeweils Spezialthemen zur Geschichte der Orgel: W. Fischer, Die konzertierende Orgel im Orchester des 18. Jahrhunderts; E. Flade, Gottfried Silbermann als Orgelbauer; G. Frotscher, Zur Registrierkunst des 18. Jahrhunderts, und A. Schering, Zur Frage der Orgelmitwirkung in der Kirchenmusik des 15. Jahrhunderts.

Um die Klärung orgelbau-technischer Probleme bemühen sich die Aufsätze von H. H. Jahnn, Gesichtspunkte für die Wahl zweckmäßiger Pfeifenmensuren; O. Walcker, Zur Geschichte der Orgelmensuren und ihrer Bedeutung für die Kunst des Orgelbaus; H. Jung, Wege zu einem einheitlichen Aufbau von Disposition und Spieltisch; H. Mund, Geschichte und Bedeutung des Orgelgehäuses. Ein näheres Eingehen auf die interessanten Ausführungen besonders von Jahnn und Walcker würde den Rahmen dieses Referats sprengen. Hier aber wird es deutlich, zu welcher Zuspitzung der Spezialprobleme die gegenwärtige Situation der Orgelbaukunst führt.

Die Vielartigkeit der um Orgel und Orgelkunst entstandenen Fragen möge die Nennung der übrigen Vorträge dartun: F. Böser, Orgel und Liturgie; F. Lehmann, Die neue Orgel als Instrument der Volksbildung; H. Erpf, Orgel und zeitgenössische Musik, der in klarer Erkenntnis der zeitlichen Gegebenheiten der Forderung nach einer „Universal"orgel, auf der alte und neue Orgelmusik gleichzeitig wiederzugeben sei, entgegentritt und mit Recht zur Anerkennung der Luedtke-Walckerschen Versuchsorgel (Oskalyd) gelangt, deren Entstehen mit dem zeitgenössischen Schaffen in engem Zusammenhang stehe und deren Begrenzung in der Verwendbarkeit ihr eigentlicher Vorteil sei. Die Darlegungen Erpfs gründen auf Voraussetzungen, die allein fruchtbar für das Orgelproblem der Gegenwart erscheinen; K. Hasse, Max Reger und die deutsche Orgelkunst; H. Keller, Die deutsche Orgelmusik nach Reger; J. M. Müller-Blattau, Über Erziehung, Bildung und Fortbildung der Organisten; endlich H. Luedtke, Das Oskalyd als neuzeitliche Versuchsorgel. Die Reihe der Aufsätze beschließen H. Besselers Erläuterungen zu einer Vorführung ausgewählter Denkmäler der Musik des späteren Mittelalters, die insofern noch an Bedeutung gewinnen, als sie den sehr schwierigen Versuch darstellen, einen größeren Zuhörerkreis in die Problematik mittelalterlicher Musik einzuführen. Die klaren Ausführungen Besselers, hauptsächlich orientiert am Problem der im Gegensatz zur konzerthaft modernen, stets strenge Bindungen suchenden Haltung der mittelalterlichen Musik, enthalten entscheidende Gesichtspunkte zum Verständnis der Werke von Machaut, Dufay, Binchois, Okeghem und Josquin. Im übrigen gibt der Bericht auch einen guten Überblick über den Verlauf der Tagung.

Dem schön ausgestatteten Buche sind außer 12 Abbildungen von Orgelgehäusen verschiedene, sorgfältig gedruckte Notenbeilagen beigegeben, unter denen besonders die von A. Sittard und E. Matthaei edierten Orgelwerke des 17. Jahrhunderts auch wegen ihrer für beide Herausgeber charakteristischen Bearbeitung interessieren. Herbert Birtner.

Blom, Eric. A General Index to Modern Musical Literature in the English Language. Compiled by E. B. 8°, 160 S. London 1927, Curwen. 5 sh.

Botstiber, Hugo. Beethoven im Alltag. Ein Beitrag zur Jahrhundertfeier. 11,5×15,5 cm. 84 S. Wien 1927, Wiener philharmon. Verlag. 2.50 Rm.

Brent-Smith, A. Schubert: the Symphonies. 8°. London 1927, Oxford Univ. Press.

Casella, Alfredo. Igor Strawinski. 8°. Formiggini.

Densmore, Francis. The American Indians and their music. 8°. New York 1027, Womans Press. 2 $.

Eberhardt, Siegfried. Der Körper in Form und in Hemmung. München 1926, C. H. Beck.

Vor zwei Jahren betonte ich in einer eigenen Schrift über die bis dahin veröffentlichten geigenpädagogischen Arbeiten Eberhardts, „daß die grundsätzliche Bedeutung der in dieser Schrift[1] erörterten Fragen sich weit über das Gebiet der Geigerei hinaus erstreckt. Das Problem der

[1] Flesch/Eberhardt, Naturwidrige oder natürliche Violintechnik, Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Erziehung zu natürlicher Bewegung bildet die Voraussetzung und Grundbedingung nicht nur jeder Instrumentaltechnik, sondern überhaupt jeder Bewegungskunst, also auch des Singens und Dirigierens. Daraus ergibt sich die Forderung an alle pädagogisch tätigen Musiker, sich mit diesem Gebiet vertraut zu machen". — Die Richtigkeit dieser meiner Forderung wird weitestgehend bestätigt durch das neue Werk Eberhardts. Er nennt es: „Der Körper in Form und in Hemmung. Die Beherrschung der Disposition als Lebensgrundlage". Ausgehend von der Voraussetzung geigerischer Vollendung, von der ungehemmten Ausdrucksfähigkeit des lebendigen Körpers gibt Eberhardt eine Darstellung derjenigen körperlichen Bedingungen, die stets erfüllt sein müssen, wenn menschlich-seelischer Inhalt vollkommenen Ausdruck finden soll, denn „in welcher Richtung auch der Wesensgehalt des Menschen seine Auswirkung sucht: ein klares Bild seiner inneren Vorstellung formt sich nur, wenn vollkommene Wirkungsfreiheit des ausdruck-vermittelnden Körpers ein klares Abbild der lebendigen Regung gibt". — Der reproduzierende Künstler, sei er Instrumentalist, Sänger, Schauspieler, kennt besser als irgend ein anderer — und meist zu seiner Qual — das Schwanken zwischen dem Zustand sicherer und überlegener Ausdrucksfreiheit (Disponiertsein) und dem entgegengesetzten „Indisponiert-Sein", bei dem unerklärliche Hemmungen aus dem sonst mühelosen künstlerischen Schaffen ein qualvolles, bewußtes Meistern-Wollen unsicher gewordener „Technik" macht. — Eberhardt zeigt nun auf Grund jahrelanger Beobachtungen und Erfahrungen, daß dieses „In-Form-Sein" und „Außer-Form-Sein", genau so wie es dieser sportliche Ausdruck sagt, bedingt ist von einer feststellbaren Veränderung der Körperform, daß „Ausdrucksfreiheit" verbunden ist mit der uns „ursprünglich anerschaffenen Ausdrucksform unseres Körpers, der Urwüchsigkeit des Lebensinstruments". Er beschreibt diese natürliche, ursprüngliche Form, die sich beim „Disponierten" unbewußt immer herstellt, in ihren wesentlichen anatomischen und physiologischen Merkmalen (Beckenstellung und Form der Wirbelsäule), in ihren Wirkungen auf das Gleichgewicht und die gesamte Vitalität des Menschen, und liefert damit die Grundlage für eine bewußte und der Erziehung zugängliche Beherrschung des „In-Form-Seins" und für das Freiwerden von dem bedrückenden Gespenst der „Indisposition". — Es würde in diesem Rahmen zu weit führen, auf die außerordentliche Bedeutung dieser Erkenntnisse für alle Lebensgebiete einzugehen (— man könnte ohne Übertreibung dem Buch Eberhardts den Untertitel „Physiologie des Erfolges" geben —) und ihre zwingenden Folgerungen für Körpererziehung, allgemeine Pädagogik, Heilkunde (Chirurgie!), Führerfähigkeit usw. zu schildern. Für den Künstler, besonders für den Musiker, gewinnt von hier aus das Problem der „Technik" ein wesentlich vertieftes und beseeltes Ansehen. Technisches Können und seine Erziehung und Beherrschung wird aus einer üblen Notwendigkeit mechanischer Quälerei zur Freimachung und Schulung der von Natur aus dem Menschen gegebenen schöpferischen Ausdrucks- und Gestaltungskräfte, zu einem Mittel, die Persönlichkeit zur Entfaltung und zur Verwertung ihrer Kräfte zu bringen. — Vor einigen Jahren schrieb Rudolf Bode: „Die Instrumentalmusiker, soweit sie Pädagogen sind, sind dazu berufen, an die Spitze aller neuen Bestrebungen zu treten, deren Ziel die Wiedergewinnung der elementaren und natürlichen körperlichen Fähigkeiten ist. Sie haben diese Bestrebungen zu krönen durch eine technische Lehre vom körperlichen Ausdruck seelicher Impulse". Diese Forderung Bodes, und weit mehr als sie ausspricht, ist mit Eberhardts neuem Buche erfüllt.

Kurt Schroeter.

Engel, E. Stimmbildungslehre. Hrsg. v. Fr. Eduard Engel. 2. verb. Aufl. 8°, IX, 137 S. Dresden 1927, E. Weise. 4 Rm.

Engel, Hans. Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt. gr. 8°, VII, 271 + 110 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 12.50 Rm.

Gibbs, W. J. R. A first School Music Course. 8°, 150 S. The Cambridge Univ. Press. 1927. 6 sh.

Godet, R. En marge de Boris Godounof. 8°. Paris 1927, Alcan. 20 Fr.

Grace, Harvey. Ludwig van Beethoven. (Masters of music.) 8°, 338 S. London 1927, Kegan Paul. 7/6 sh.

Griesbacher, Peter. Glockenmusik. Ein Buch für Glockenexperten und Glockenfreunde mit Anleitung zur Glockenprüfung. gr. 8°, VIII, 222 S. Regensburg 1927, A. Coppenrath. 7 Rm.

Grondal, Florence Armstrong. The Music of the spheres: a nature lover's astronomy. 8⁰. London 1927, Macmillan. 21 sh.

Hadow, Sir W. H. A Comparison of Poetry and Music. (The Henry Sidgwick Lecture 1925.) kl. 8⁰, IV, 42 S. Cambridge 1926, At the University Press.

[**Händel**, G. Fr.] Radamisto. Oper in drei Akten. Textbuch. Auf Grund der beiden italienischen Partituren in Bd. 63 der großen Händel-Ausgabe neu gestaltet von Dr. Josef Wenz. 8⁰, 28 S. Darmstadt 1927, Selbstverlag.

Haböck, Franz. Die Kastraten und ihre Gesangskunst. Eine gesangsphysiologische, kultur- und musikhistorische Studie. XVII u. 510 S. Stuttgart 1927, Deutsche Verlagsanstalt.

Franz Haböck, der bis zu seinem Tode 1921 eine Gesangsprofessur an der Wiener Staatsakademie für Musik bekleidete, war als früherer Mediziner für die Erforschung der Kastratenstimme besonders berufen. Es ist sicher kein Zufall, daß er seine Studien zu einer Zeit vornahm, da einerseits die letzten Vertreter der Kastratenkunst ihre Tätigkeit ausübten bzw. einstellten, und anderseits die Fortschritte der modernen Drüsenforschung (Steinachs Geschlechtsübertragung) auch die Erkenntnis der Zusammenhänge zwischen der innersekretorischen Funktion der Keimdrüsen und der Stimmbildung ermöglichte, worüber zuerst Meisel 1922 eine Schrift herausgab[1]. Schon mit seiner Veröffentlichung der „Stimmbildung des Kastraten Farinelli" hat Haböck der Wissenschaft einen unschätzbaren Dienst erwiesen. Inzwischen war ein ungeheures Material aus den Archiven, namentlich Italiens, zusammengetragen, dessen Veröffentlichung er leider nicht mehr erleben sollte. Für die Herausgabe im vorliegenden Buche sind wir seiner Witwe, Frau Dr. phil. Martina Haböck, geb. von Kinck, zu größtem Danke verpflichtet. Auch hat sie sich zur Kontrolle der einzelnen, verschiedenartigen Wissensgebieten zugehörigen Teile den Rat von Fachmännern gesichert. Der Deutschen Verlagsanstalt sei gedankt, daß sie auch das Gesangswesen in ihre weitgreifende Tätigkeit einbezieht; nur der Wunsch nach einem nicht kastrierten Namensregister (Orte fehlen ganz) sei ausgesprochen.

* * *

Das großangelegte Werk erhebt sich auf einem breiten, die medizinische und kulturhistorische Seite behandelnden Fundament. Der Kastrat stellt eine Zwischenstufe zwischen Mann und Weib dar, aber kein Monstrum, das außerhalb der menschlichen Empfindungssphäre steht. Die Kastratenstimme ermöglichte infolge der Anomalie zwischen Wachstum des Kehlkopfes und dem des Körpers vor allem eine außerordentliche Länge des Atems und damit eine wunderbare messa di voce. Dieses genus neutrum hat bis jetzt in bezug auf Charakter und Intellekt eine zum Teil höchst ungerechte Beurteilung gefunden. Die sittengeschichtlich äußerst fesselnde Darstellung der Kastration beginnt in der Mythen- und Sagenwelt — sprechen doch schon die Bibel und Homer von ihr — und mit religiösen Bräuchen. Das junge Christentum sah in der Selbstverstümmlung sogar ein „gottwohlgefälliges" Werk. Die Vorliebe der Römerinnen für geschlechtlichen Verkehr mit Eunuchen führte zu Auswüchsen während der Kaiserzeit, worüber die antiken Schriftsteller mit genügender Deutlichkeit berichten. Bei vielen Völkern brachte der Verlust der Zeugungsorgane noch besondere rechtliche Maßnahmen. Die ersten Berichte über Kastration eigens für künstlerische Zwecke handeln nicht von Sängern, sondern von griechischen und römischen Pantomimen und Tänzern, obwohl schon im Alten Testament „Sänger und Verschnittene" immer zusammen genannt werden, woraus sich ein kausaler Zusammenhang ergeben dürfte. Die Ausschließung der Frauenstimme vom Kirchengesang machte die Mitwirkung der Knaben nötig, und da diese nach wenigen Jahren infolge der Mutation abgehen mußten, übernahm die abendländische Kirche aus dem Orient die Verwendung von Kastratensängern. Namentlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nahm das Kastrieren zum Zwecke der Gewinnung guter Sopran- und Altstimmen in Italien und Spanien einen großen Aufschwung und führte zu ihrer gewerbsmäßigen Produktion; allein in Neapel fielen jährlich einige tausend Knaben dem Messer der Chirurgen zum Opfer. Von 1606 ab bildeten nur noch Kastraten den Zuwachs der Soprani in der Sixtinischen Kapelle. Für die katholische Kirchenmusik Italiens bis ins 18. Jahrhundert hinein waren die

[1] Trotzdem behauptet Fr. Leipoldt 1926 (Stimme und Sexualität, S. 15): „Die gesamte Literatur weist kein Werk auf, das die Beziehungen zwischen Stimme und Sexualität besonders behandelt".

Kastraten ein integrierender Teil. In deutschen Kirchen dauerte die Wirksamkeit berühmter Kastraten noch bis gegen 1830, während die letzten Kastraten der Sixtina erst um 1920 pensioniert wurden.

Mit den gesteigerten Anforderungen der Oper wuchs das Eifern der Kirche gegen die öffentliche Schaustellung der Frau und führte zu einem allgemeinen Verbot. So übernahmen die Kastraten die Frauenrollen in der Oper. Aber auch mit den in Venedig, Bologna, Rom und Neapel blühenden Gesangsschulen waren sie durch ihre Tätigkeit als Lehrmeister aufs Engste verknüpft. Über ihre äußere Erscheinung, über dramatische Begabung und Ausdrucksfähigkeit, ihre soziale Stellung und Charaktereigenschaften werden wir in speziellen Kapiteln erschöpfend orientiert. Aber nicht nur als Sänger bildeten die Kastraten die Sensationen der Welt, sondern ebenso auch mit ihrer ars amandi, ihrem Kampf um die Ehe und diversen Abenteuern. In Deutschland scheint das Verschneiden mehr ein fürstliches Privileg für den Hausgebrauch gewesen zu sein und keine Volkskrankheit wie in Italien. Kastraten deutscher Abstammung machten, wenigstens unter deutschem Namen, nur selten eine internationale Opernkarriere; sie waren alle in Italien kastriert und ausgebildet worden.

* * *

Verf. und Herausgeberin stellen mit Bedauern fest, daß das Werk in gewissem Sinne ein Torso geblieben ist, indem manches Geplante, wie Tabellen aller Kastraten, ihres Stimmumfanges, Repertoires und „Stimmporträts“ wegfallen mußte. Bleiben auch diese Lücken für uns bedauerlich, so bietet doch das Thema noch eine Reihe ungelöster Probleme und eine Fülle von Zusammenhängen, die Haböck selbst nur geahnt hat. Ja, man darf sagen: es ist ihm nicht völlig zum Bewußtsein gekommen, von welcher grundlegenden Bedeutung und immensen Tragweite die von ihm vorgelegten Ergebnisse namentlich für die Musikwissenschaft sein müssen, wenn wir einen gesangshistorischen Standpunkt gewinnen, der mit allen bis heute wohlgehüteten Irrtümern radikal aufräumt. Aber dazu war Haböck noch nicht in der Lage; nicht etwa weil ihm musikhistorische Schulung fehlte, sondern weil es ihm seine gesanglichen Anschauungen nicht ermöglichten. In der Einleitung sagt er S. XIII:

„Die physiologischen Voraussetzungen einer gut gebildeten Stimme sind dieselben geblieben, noch immer herrschen die gleichen Gesetze wie zur Zeit Tosis und Maffeis, und bei aller Neuerungsliebe muß jeder Aufrichtige bekennen: die zwei Eckpfeiler aller Theorie bleiben immer dieselben — hier die Beschaffenheit von Menschenkehle und -körper und dort die Aufgaben der Musik, an denen die relativ unbedeutenden Unterschiede der Nationalität und des Zeitalters grundlegend nichts ändern. Es sind die ewig gleichen Bedingungen der Natur und der Kunst“.

Niemand wird an der Richtigkeit dieser Ausführungen zweifeln. Aber es erhebt sich mir Notwendigkeit die Frage: Wer hat denn diese Gesetze auch so erkannt, daß sie eine naturgemäße Anwendung bei der Bildung der Kunststimme fanden? Kann man das von der vielgerühmten altitalienischen Gesangspädagogik behaupten? Und diese wäre nun in ein ganz neues Licht gerückt, hätte Haböck klar ausgesprochen, daß der bel canto eine Kastratenkunst war und die Pädagogik ihre Rekordleistungen als Muster aufstellte[1]. Gewiß gab es auch glänzende Vertreter der anderen Stimmgattungen (Primadonnen!), aber natürlicherweise wird die Theorie immer das zum Vorbild nehmen, was als die größte Kunst gilt, und diese boten die Kastraten[2]. Sie allein waren zu Rekordleistungen befähigt, wie es schon aus den obenerwähnten Atemverhältnissen hervorgeht[3]. Viele namhafte Pädagogen, unter ihnen Bernacchi, Pistocchi, Tosi, waren ja selbst Kastraten, haben also die Funktionen einer normalen Stimme an sich selbst nicht studieren können.

---

[1] Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß dieser Standpunkt nicht im Widerspruch zu Haböcks Auffassung steht (vgl. bei ihm S. 313), sondern nur eine Erweiterung bildet und zugleich die letzten Konsequenzen aus historischen Erwägungen zieht, auf die ich im Rahmen dieses Referates nicht eingehen kann und mir deshalb für eine spätere Gelegenheit vorbehalten darf.

[2] Der Hinweis von Abert „Mozart“ I (1923), S. 231: „Kastraten und Primadonnen sorgten, daß die übrigen Darsteller nicht zu große und vor allem nicht zu dankbare Rollen erhielten“, wird für unsere Erkenntnis von besonderer Wichtigkeit.

[3] Hier konnte man auch tatsächlich von einer „Atemtechnik“ sprechen, während dieser Begriff bei allen anderen Stimmen seinen Sinn verliert, aber heute immer noch in mißverständlicher Weise Anwendung findet.

Es ist weiterhin klar, daß den Komponisten eine solche, höchste Virtuosität entfaltende Kastratenstimme äußerst willkommen sein mußte, und sie haben dieses schon an Umfang ideale Instrument auch gründlich ausgenützt, was noch die häufige Personalunion von Sänger und Komponist begünstigte. Dadurch ist aber der Kastratengesang vor allem Tummelplatz technischer Kunststücke geworden, für die auch eine ganze Portion Musikalität erforderlich war, worüber Sänger meistens nicht verfügen. Da mußte nun die Pädagogik helfend eingreifen, und so entstanden statt Stimmbildnern Gesangslehrer, die mit ihren Gesangsschülern ebenso verfuhren, wie man Klavierspieler oder Geiger ausbildet, d. h. es wurden Intervalle, Tonleiter, Triller usf. geübt[1]. Und diese instrumentale Technik wollte Haböck wieder kultiviert wissen! (S. XVI.) Bereits 1900 (Die Musik, VIII, 25) hatte er darauf hingewiesen, daß die altitalienische Gesangsphysiologie „fast unser ganzes heutiges Wissen" enthielt, aber ein Zusammengehen zwischen Physiologen und Pädagogen zu vermissen gewesen wäre. Haböck hat damit unbewußt eine tiefe Wahrheit bestätigt, daß die Gesangsphysiologie über ihre noch aus der Kastratenzeit stammenden Anschauungen bis heute nicht herausgekommen ist. Deshalb konnte die Pädagogik seitens der Physiologie, die nur auf die Äußerlichkeiten des Stimmphänomens bedacht war und auch methodisch versagte, nichts profitieren und geriet dafür — sehr zu ihrem Schaden — in dauernde Abhängigkeit von den jeweiligen Anforderungen der Komponisten.

Ferner wäre ein anderer alter Irrtum zu berichtigen, daß die Kastratenkunst eine künstlerische Entartung gewesen sei. Dieser Auffassung ist bisher mit wünschenswerter Gründlichkeit nur Hermann Abert entgegengetreten*, der — in seinen Vorlesungen — immer wieder darauf hinweist, daß die Kastraten **ein Stilmittel** der italienischen, antinaturalistischen und vom Stilisierungsdrang beherrschten Opernkunst gewesen sind und mit der „Rückkehr zur Natur" auch die Kastratenkunst zu Ende gehen mußte[2]. Seitdem sie fehlt, sprach und spricht man von einem „Niedergang der Gesangskunst"! In Wirklichkeit ist natürlich auch in Italien zu allen Zeiten gleich gut bzw. schlecht gesungen worden und nur die spezifisch italienische Kastratenkunst hat die ganze „einstige Hochblüte" dargestellt! Aber in völliger Verkennung dieser Sachlage behalf man sich mit der Begründung, daß ja der Italiener durch Rasse, Naturanlage, Musikalität, durch das südliche Klima und die klangvolle, vokalreiche Sprache eo ipso zum Gesangskünstler prädestiniert sein müsse und deshalb nur seine Art zu singen die „einzig richtige" sein könne!...

Mit Recht hat Haböck die Forderung aufgestellt, daß „der Historiker viel inniger mit dem ausübenden Musiker zusammen arbeiten sollte" (S. XI). Dazu hätte eine vergleichende Betrachtung der Kompositionen und ihrer Interpreten gerade die beste Gelegenheit geboten; in dieser Richtung liegen wohl auch die dringlichsten Forschungsaufgaben[3]. Hierher gehört auch noch eine erschöpfende Behandlung der Umbesetzungsfrage, d. h. eine Untersuchung, wie die ursprünglich für Kastraten geschriebenen Partien später von normalen Stimmen ausgeführt worden sind.

An uns, die wir das Erbe Haböcks übernehmen, liegt es nun, seine Lebensarbeit im Sinne unserer Erkenntnisse fortzusetzen. Dabei wird sein Werk jedem als Quellensammlung reiche Dienste leisten können und zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk werden müssen. Ich wünsche sein Buch aber auch in der Hand aller derjenigen — und ihre Zahl ist Legion —, die, weil bisher unbelehrbar, kritiklos an das Märchen von der altitalienischen Gesangskunst glauben und mit einer daraus resultierenden Methode den Krebsschaden in der Gesangspädagogik bilden. Möchten deshalb auch diese Zeilen zu einer Reform der Anschauungen über Gesangskunst beitragen!

Herbert Biehle.

Heinrichs, Georg. Aus alten hessischen Choralbüchern. 26 Tonsätze, reformierten Hessen-Casselschen Choralbüchern des 17., 18. u. 19. Jahrhs. entnommen und zur Vierhundertjahrfeier

---

[1] Wie katastrophal sich diese Art von „Ausbildung" auch heute noch in der Gesangspädagogik auswirkt, das habe ich in meinen Referaten ZfM IX, S. 238, 244 u. 249 sowie in meiner Studie „Aufgaben der Gesangskunde", ZfM IX, namentlich S. 231 ff. zu zeigen versucht.

[2] Man kann deshalb auch nicht von einem damaligen unnormalen oder „ungesunden Kunstempfinden" sprechen, wie es Fr. Leipoldt a. a. O. S. 49 meint.

[3] Vgl. dazu meine „Geleitworte zum Wiener Kongreß" im Stimmwart, März 1927.

* Hier irrt der Referent. Ich erlaube mir für diesen Gedanken meine Priorität anzumelden: s. z. B. ZfM IV, 380. Der hier von mir besprochene Vortrag Aberts enthält noch keine Charakteristik des Kastratentums im oben belobten Sinn; wohl aber meine Besprechung. Schriftleitung.

der hessischen Kirchenreformation hrsg. 4⁰, 32 S. Homberg 1926, Evang. Kirchengemeinde. 1.20 Rm.

Jacubeit, Albert. Der Schlüssel zum Naturgesetz des Singens. 2. Aufl. 46 S. Berlin 1926, Komm.-Verlag Simrock. 3 Rm.

Die Ausführungen des Verf. folgen einem Naturgesetz, wonach „jeder gute Gesangston durch Bewegungen und Gegenbewegungen der zur Tonbildung berufenen Organe erzeugt wird", obwohl seit Müller-Brunow (1890) feststeht, daß der echte Ton in dem Aufheben aller unnatürlichen Bewegungen beruht, indem dem Zwang der falschen Muskeltätigkeit nicht das Schlafflassen, sondern der Zwang der echten Muskeltätigkeit entgegengesetzt wird, was die Automatik der Kehle ermöglicht. Bedauerlicherweise hat der Verf. verabsäumt, ehe er mit seiner Theorie hervortrat, sich die Kenntnis der gesamten, vor allem neueren Literatur anzueignen, an dieser Kritik zu üben und dann event. neue Wege zu weisen. — Um die Richtigkeit seiner Theorie gewissermaßen unter Beweis zu stellen, hat Verf. die Gutachten von namhaften Sängern eingeholt. Es ist nun überaus bezeichnend, daß diese, nämlich S. Onegin, Joseph Schwarz †, Schlusnus und Battistini, nicht gefragt, in welcher Weise und mit welchem Erfolge denn Herr Jacubeit das von ihm aufgestellte Naturgesetz an seiner eigenen Stimme praktisch angewendet hat, sondern die Schrift, ohne sie überhaupt gewissenhaft zu prüfen, mit einigen leeren Phrasen „begutachtet" haben!

Herbert Biehle.

Jeppesen, Knud. The Style of Palestrina and the dissonance. Trans. by W. M. Hamerick. 8⁰. London 1927, Oxford Univ. Press. 15 sh.

Kestenberg, Leo. Musikerziehung und Musikpflege. 2., unveränd. Aufl. 8⁰, VII, 143 S. Leipzig [1927], Quelle & Meyer. 3 Rm.

Klose, Friedrich. Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen u. Betrachtungen. (Deutsche Musikbücherei, Bd. 61.) 8⁰, X, 479 S. Regensburg [1927], G. Bosse. 6 Rm.

Kobbe, Gustav. Wagner's music-dramas analysed. 8⁰. London 1927, Putnams. 7/6 sh.

Koch, Max. Beethoven, der Kämpfer. Gedenk- und Mahnrede bei der Beethoven-Feier der Breslauer Sängerschaft „Leopoldina". (Fr. Mann's Pädagog. Magazin, Heft 1146.) 8⁰, 43 S. Langensalza 1927, H. Beyer & Söhne. 1 Rm.

Labriet, A., et R. **Husson.** Le chant scientifique. Contribution à l'étude de l'emission vocale normale. 8⁰. Nancy [1927], A. Labriet, 18 Rue des Dominicains. 30 Fr.

Landry, Lionel. La sensibilité musicale, ses éléments, sa formation. (Bibliothèque de philosophie contemporaine.) 8⁰. Paris 1927, F. Alcan. 25 Fr.

Leichtentritt, Hugo. Musikalische Formenlehre. 3., beträchtlich erw. Aufl. (Handbücher der Musiklehre, 8.) gr. 8⁰, XVIII, 464 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 10 Rm.

Ley, Stephan. Beethoven als Freund der Familie Wegeler-v. Breuning. Nach den Familien-Sammlungen u. Erinnerungen hrsg. 4⁰, 262 S. Bonn 1927, F. Cohen. 18 Rm.

Lorenz, Alfred. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. II. Band: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Tristan und Isolde". VIII u. 203 S. Berlin 1926, Max Hesses Verlag.

Es ist das Verdienst von Alfred Lorenz, sich als erster die Aufgabe gestellt zu haben, „das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" durch aufs Ganze gehende und zugleich weit in die Einzelheiten hineindringende musikalische Analyse zu ergründen. 1924 erschien der erste Band seines Werkes. Er behandelte den „Ring" Takt für Takt und von Anfang bis Ende, allerdings nicht dem Notentext folgend, sondern die aufgewiesenen Strukturen systematisch nach Formtypen ordnend. Dieser erste Band wurde hier bisher nicht besprochen. Im jetzt erschienenen zweiten Band über den „Tristan" hält sich die Untersuchung an den Verlauf der Musik, so daß der Aufbau des ganzen Werkes dem Leser höchst plastisch vor Augen geführt wird. Von den Ergebnissen dieses zweiten Bandes — die mit denen des ersten voll übereinstimmen: denn „Ring" und „Tristan" folgen den gleichen Formgesetzen — soll hier allein die Rede sein. Lorenz hat, Wagners Weisung gemäß, die fließende Symphonik in „dichterisch-musikalische Perioden" geteilt, die sich nach hervorstechenden Haupttonarten abgrenzen. Diese Teilung ergibt für den 1. Aufzug (ohne Vorspiel)

12, für den 2. Aufzug 23, und für den 3. 16 Perioden. In der Regel schließt eine solche Periode unmittelbar an die vorhergehende an, gelegentlich schiebt sich jedoch zwischen zwei Perioden ein Übergang. L. stellt 10 Übergänge fest, was bei 51 Perioden nicht viel ist; ihr Kennzeichen ist Mangel an einheitlicher Tonalität und modulatorische Bedeutung. Die tonal bestimmten Perioden gehen mit den inneren Sinneinheiten der Dichtung parallel, nicht aber decken sich ihre Anfänge, wie anzunehmen naheliegt, immer mit dem äußeren Szenenbeginn: im 1. Aufzug fällt der Beginn der 2. Szene noch in das Endstück der 1. Periode, die 3. Szene hebt mit einem Übergang an, die 4. Szene reiht sich mitten in eine Periode hinein und erst mit der 5. Szene, wo Tristan Isolden gegenübertritt, beginnt zugleich auch eine neue Periode. Ähnlich ist es im 2. und 3. Aufzug. Die Aufzüge setzen freilich mit Periodenanfängen ein, aber im 2. und 3. Aufzug hebt sich der Vorhang während des Verlaufs ihrer ersten Perioden, dergestalt, daß also das Sichtbarwerden des Bühnenbildes keinen Periodenwechsel mit sich bringt. Musikalisch wichtig ist nun, daß nach L.s durch die eingehendsten Analysen belegten Feststellungen sämtliche Perioden und die meisten Übergänge wohlgegliederte, wenn auch oft vielverschlungene reinmusikalische Formung aufweisen. So innig sich das Motivspiel dem Verlaufe des Dramas anschmiegt, so folgt es doch, als „absolute" Musik für sich betrachtet, stets einem durchdachten rein musikalischen Bauplan. Wagners Musik ist nicht „begleitetes Rezitativ" (Kretzschmar), noch prinziploser Wechsel von musikalisch formlosen und geformten Partien (Adler), sondern musikalische Ordnung und Gesetz zeigende Symphonik. Allerdings liegt die musikalische Logik dem Blick nicht ohne weiteres offen. Bei der schwierigen Harmonik Wagners ist es schon nicht leicht, die in sich tonal einheitlichen Perioden herauszuschälen. Nach dieser Vorarbeit bleibt aber noch die Hauptarbeit zu tun übrig. Und L. hat sich, um Wagners verwickelter Formgebung theoretisch beikommen zu können, genötigt gesehen, von den hergebrachten abweichende Formbegriffe auszuschmieden. L. ist auf die einfachsten formalen Anordnungsmöglichkeiten zurückgegangen und sucht von diesen aus auch die weitschichtigste Architektonik zu erklären. Hierbei ist besonders bemerkenswert, daß L. die Wiederholung in ihrer formbestimmenden Bedeutung durchgängig ernst nimmt und nicht so grundsatzlos verfährt wie die übliche Formenlehre, die etwa zwei- und dreiteilige Liedformen in gleicher Weise da feststellen zu dürfen glaubt, wo der erste Teil nur einmal und wo er zweimal vorgetragen werden soll. So gelangt L. zu folgenden Grundbegriffen: Strophenbau (m, m), schlichte (m, n, m), erweiterte (m, n . . ., Mittelsatz, m, n . . .) und vollkommene (m, n, o . . ., Mittelsatz, . . . o, n, m) Bogenform, Rondo- und Refrainform (m, x, m, y, m, z, m), Barform (m, m, n), deren Umkehrung (m, n, n) und Reprisenbarform (m, m, n, m Coda). Die höheren Formen sind wider diese einfachen Formen, nur daß ihre Glieder zusammengesetzt und in einer der einfachen Formen gestaltet sind: sie sind entweder „potenziert", wenn über- und untergeordnete Formen derselben Art sind, oder „ineinandergefügt", wenn diese verschiedenen Arten angehören. Auf diese Weise können dann Formen immer höherer Ordnung entstehen, indem die höhere die niederen überwölbt. Indem nun L. mit diesen Formbegriffen an die Zergliederung der einzelnen Perioden herangeht, ergibt sich in den meisten Fällen, daß sie ohne weiteres anwendbar sind. Oft aber ist noch der Gedanke der Stellvertretung mit heranzuziehen. Vielfach zeigt sich, daß ein Motiv durch ein anderes vertreten wird, wobei diese Vertretung sich dadurch als rechtmäßig ausweist, daß sie an verschiedenen Stellen in derselben Weise stattfindet. Auch kann es vorkommen, daß bei Wiederholungen zwar die gleichen oder sich vertretenden Motive erscheinen, aber in anderer Anordnungsform, z. B. hier Bogen, dort Bar. In den äußersten Fällen wird etwa ähnliche Dynamik oder Tonart u. dgl. die formale Leistung der Gleichartigkeit zu übernehmen haben. L. faßt diese Erscheinungen unter dem Begriff der „freien Symmetrie" zusammen. Sind also im „Tristan" die Perioden und die meisten Übergänge nach L.s Beweisführungen als wohlgeformt zu betrachten (als Modell sei hier der in dieser Zeitschrift 1923 erschienene Aufsatz von L. über das Tristan-Vorspiel genannt), so erhebt sich die weitere Frage, wie die Perioden sich zueinander verhalten. L. zeigt, daß sich vielfach mehrere solcher Perioden zu einer Großperiode zusammenschließen, die dann als Ganzes wieder einem Formbegriff höherer Ordnung unterworfen ist. So stellt sich heraus, daß das „Tagesgespräch" (8.–11. Periode des 2. Aufzugs) ein breit angelegtes „Variationenwerk" ist, „bestehend aus einem großen Themensatz (8. Periode) und 3 Variationen (9.—11. Periode) mit Schlußreprise des Themas". Die einheitlich fortlaufende Entwicklung im 1. Aufzuge vom Eintritt Tristans bis zu Isoldens Worten „Ich trink sie dir" enthüllt sich uns als ein riesiger Bar mit zwei Großstollen

(7. und 8., 9. und 10. Periode) und einem Großabgesang (11. Periode). Aber die rein musikalischen Zusammenhänge greifen auf die ganzen Aufzüge, ja auf das vollständige Werk über: so ist der 1. Aufzug deutlich in Bogenform angelegt. Die Einleitung, das sogenannte Vorspiel, kehrt abgewandelt am Schluß des Aufzugs wieder, indem ihr musikalischer Inhalt von der Bogen- in die Barform umgegossen ist: Hauptsatz und Reprise werden zu zwei Stollen, der Mittelsatz zum Abgesang. Auch die mittelste, 6. Periode des Aufzugs bringt ganze Teile der Vorspielmusik, so daß wir für den 1. Aufzug die Ordnung haben: Vorspielmusik mächtig — fünf Perioden — Vorspielmusik blaß und bruchstückweise — fünf Perioden — Vorspielmusik mächtig, also, wie L. sagt, gleichsam ein großer romanischer Rundbogen, der in zwei kleinere Bogen gegliedert ist. Nicht bloße Dynamik bewirkt den einheitlichen Eindruck des Aufzugs, sondern ein höchst planmäßiger, formal-musikalischer Bau. Der 2. Aufzug weist die Form eines vollkommenen Bogens auf, mit dem As dur-Zwiegesang als Mittelsatz. Der 3. Aufzug türmt sich zu einem ungeheuren Bar, dessen beide Stollen viersätzigen Symphonien gleichen. Das gesamte Tondrama ist in Bogenform angelegt: im 1. und 3. Aufzuge zuerst je eine der Hauptpersonen allein, dann beide vereinigt, im 2. Aufzuge die Liebesgemeinschaft (m, n, m). L. begnügt sich aber nicht mit diesem Hinweis auf die dichterische Bogenform, sondern er führt einen genauen Vergleich der musikalischen Abfolge der Themen im 1. und 3. Aufzuge durch, in dessen Verfolg sich ein so weitgehender Parallelismus ergibt, daß füglich auch in rein musikalischer Hinsicht von Bogenform gesprochen werden muß. Zu diesen Untersuchungen über die Formgebung durch Wiederholung tritt nun L.s eingehende Betrachtung der Harmonik und zumal der Tonalitätsverhältnisse, denen Wagner selbst eine so überragende Wichtigkeit beimißt. L. hat sein Tristanbuch Ernst Kurth, dem Verfasser der „Romantischen Harmonik" (2. Aufl. Berlin 1923), gewidmet und erklärt selbst, dessen Darlegungen hinsichtlich der musikalischen Form ergänzen zu wollen. Diese Ergänzung besteht besonders darin, daß L. überall die vereinheitlichende Kraft der Tonalität in den Vordergrund rückt, während Kurths Besprechungen mehr den harmonischen Einzelwirkungen nachgehen und deren teils unmittelbaren, teils durch sinnvolle Beziehungen gesteigerten Eindruck aufzuklären suchen. Da ist es sehr lehrreich, um nur ein Beispiel zu nennen, beider Behandlung des Sterbegesanges miteinander zu vergleichen: bei Kurth feinsinnigstes Eingehen auf die Schritt für Schritt in neuen Farben schillernden seltsamen Akkorde, bei L. eine strenge und ganz neuartige Zurückführung dieser Akkorde auf die gemeinsame As dur-Tonika! Aber auch jenseits solcher Einzelheiten hat L. der formalen Bedeutung der Tonikaabfolgen der Perioden innerhalb der einzelnen Aufzüge sorgfältig nachgespürt. So im 1. Aufzug den Beziehungen der Tonart der „Einleitung" a moll zu der Grundtonart c moll, wobei er geistvoll auf die eigentümliche Dissonanzwirkung hinweist, mit der das a moll, in das aufhellende C dur des Schlusses hinein nachtönend, die d moll-Tonika des 2. Aufzugs gleichsam dominantisch vorbereitet. Der 2. Aufzug steht, wie eben gesagt, in d moll und beginnt mit der Subdominantparallele. Die Grundtonart des 3. Aufzugs ist f moll, das auch nach F dur variiert. Das (Ces-)H dur des Schlusses gehört nicht eigentlich diesem Aufzuge an, sondern bildet die Coda des ganzen Werks; näher aber knüpft es wieder an die h moll- und H dur-Tonika an, die die Liebesgespräche des 1. und 2. Aufzugs über den Einschnitt zwischen den beiden Aufzügen hinweg miteinander verbindet. So bilden die Tonalitätsverhältnisse hier und auch sonst sozusagen vielfache Widerlager, die die einzelnen Wölbungen und das Gesamtgewölbe der musikalischen Architektur stützen und zusammenhalten. Was endlich die Einheitstonart des ganzen Werkes anlangt, so hält L. dafür, daß es in E dur steht, obwohl diese Tonart eigentlich nur einmal, aber an bedeutungsvollster Stelle und mit tiefster Eindringlichkeit frei heraustritt: in der Vision Tristans im 3. Aufzuge. Eben um diese E dur-Tonika kreisen alle in dem Tondrama sinnschwer hervortretenden Haupttonarten und haben in ihr ihren gemeinschaftlichen Mittelpunkt, wie L. in einer höchst glücklich entworfenen Zeichnung der Anschauung unmittelbar einleuchtend zu machen weiß. Anfang (a moll) und Ende (H dur) des Werkes prägen demnach die Mollunterdominante und die Oberdominante der Einheitstonart aus. Man darf deshalb sagen, daß „der ganze Tristan nichts ist, als eine in gigantischen Dimensionen auskomponierte phrygische Kadenz: ^{0}S—D". So ist also auch von der Harmonik und der Tonalität her Form und Einheit des Kunstwerks gesichert: Wagners ursprüngliche Kraft als Harmoniker und sein Tonalitätsbewußtsein waren so groß, daß er auch den reichsten Harmonienstrom in ein einheitliches Bett zu zwingen und der musikalischen Form zu unterwerfen vermochte. Der Unterschied von Rezitativ und Arioso spielt

bei L.s Betrachtung der formalen Ordnung, die Wagners Musik durchherrscht, nicht die geringste Rolle. Wagner liebte das Wort Rezitativ für seine Werke nicht und war der Meinung, nicht das Rezitativ, sondern „das Gesangstück zum Ganzen erweitert“ zu haben. Selbst da nun, „wo die Dichtung von erregterem lyrischen Schwunge sich zur bloßen Kundgebung gefühlvoller Rede herabsenkt“ bleibt die Musik dem Formenspiel der Symphonik in der gleichen Art eingeordnet und eingewoben wie sonst, und es ist in Wagners Behandlungsweise hier keinerlei Verwandtschaft mit der Praxis der älteren Oper erkennbar. „Bloße Kundgebungen gefühlvoller Rede“ sind zumeist thematisch durchsetzt und immer einem übergreifenden musikalischen Formplan etwa als einander entsprechende oder als Mittelglieder eingeordnet. Man lese hierzu L.s Analyse der Rede Markes: „Tatest du's wirklich usw.“ (20. Periode in dmoll des 2. Aufzugs)! Die thematisch und harmonisch durchgeformte Symphonik setzt niemals aus und hält das ganze Werk von Anfang bis Ende auch musikalisch einheitlich zusammen. Mit Recht sagt L. in der Vorrede seines Nibelungenbandes, was auch für den jetzt vorliegenden Tristanband gilt: „Dieses Buch weist dem Musiker Wagner den Platz an, der ihm gebührt“. Bildeten die „Wagnerprobleme“ bisher ein höchst anspruchsvolles und deshalb von vielen allmählich als ärgerlich empfundenes abseits stehendes Sonderstück der Musikwissenschaft, so hat L. sich nun das Verdienst erworben, die Fragen, die die Musik Wagners aufgibt, so recht mitten hinein in die musikwissenschaftlichen Problemzusammenhänge gestellt zu haben. Von seinen Wagner-Analysen fallen ganz neue Lichter auf die Formkunst älterer und neuerer Meister und erlauben, diese viel gründlicher, als es bisher möglich war, zu erfassen. Es sei hier auf ein Beispiel hingewiesen. Der Aufbau von Bachs Motette „Jesu meine Freude“ stellt sich unter dem Gesichtspunkt von L.s Formenlehre als eine Verknüpfung von Rondoform und erweiterter und vollkommener Bogenform dar. Die Rondoform ist ohne weiteres klar: die Choralstrophe und ihre Variationen bilden den Rondohauptsatz, die Chöre zwischen ihnen die Couplets. Die Bogenform ergibt sich, wenn man die Ordnung der Choralstrophen und Chöre beachtet: A. Choral in schlichtem Satz; B. Chor im $^3/_2$-Takt; C. 1. Choral mit bewegten Stimmen, 2. Terzett, 3. Choral frei; D. Fuge (diese bildet die Mitte); C^1. 1. Choral mit bewegten Stimmen, 2. Terzett, 3. Choral frei; B^1. Chor im $^3/_2$-Takt; A^1. Choral in schlichtem Satz. Das Mittelstück: C. 1. 2. 3; D.; C^1. 1. 2. 3. ist ein erweiterter Bogen; das Ganze: A B C D C^1 B^1 A^1 ein vollkommener Bogen. Die Entsprechungen von A und A^1, B und B^1, C und C^1 sind ganz frei, z. T. nicht weniger frei, als die freien Symmetrien bei Wagner in den äußersten Fällen. Dennoch wird niemand, der darauf aufmerksam geworden ist, die Planmäßigkeit und formbildende Kraft dieser Entsprechungen leugnen können So wird an diesem Beispiel ersichtlich, wie lehrreich die L.schen Wagnerforschungen auch für die Erkenntnis nichtwagnerscher Musik sind. Möge nun die Tristananalyse, die ihre verhältnismäßige Kürze und überaus faßliche Darstellungsart besonders dazu geeignet erscheinen läßt, die reichen und wichtigen Ergebnisse von L.s Arbeit den weitesten Kreisen der musikalisch Sachverständigen zur Kenntnis bringen! Otto Baensch.

Marcello, Benedetto. Il Teatro alla Moda, a cura di Alberto d'Angeli. 8⁰. Mailand 1927, Bottega di Poesia. 10 L.

Merklin, Alberto. Organología. Exposición científica y gráfica del Organo. Madrid 1924.

Spanien, und zwar das „unbekannte“ Spanien, gewährt immer neue musikgeschichtliche Aufschlüsse. Was wußten wir bis jetzt von der spanischen Orgelgeschichte? Als erster hat Van der Straeten in seinem Werke „La musique aux Pays-Bas“ zahlreiche Einzelheiten, u. a. auch einen originalen Orgelkontrakt aus dem Jahre 1592, geschlossen zwischen dem Niederländer Juan Brebos „maestro de organos de Sua Majestad“ und der Kathedrale zu Toledo mitgeteilt. Dieser schon sehr „spanisch“ anmutende Vertrag wurde durch einen noch früheren (v. J. 1543) ergänzt, den Pedrell in seiner verdienstvollen „Organografía“ (Barcelona 1901) abdruckte. In der Riemannfestschrift vom Jahre 1909 hat derselbe Autor die Bedeutung der Tasteninstrumente, besonders des „Echiquier“, des „Schachbretts“, für die erste Blütezeit der spanischen Musik unter Juan I. von Arragonien nachgewiesen. Weitere katalanische Quellen hat P. High. Anglès erschlossen, wie aus dem Basler Kongreßbericht (1924) zu ersehen. Das Bild, das man sich nach diesen Quellen vom spanischen Orgelbau der Vergangenheit machen konnte, wurde durch einige bei Rimbault (als Anhang zu Hopkins „The organ, its origin and construction) erschienene altspanische Orgeldispositionen ergänzt. Dieses in jeder Hinsicht dürftige Bild wird jetzt glücklicherweise durch das

oben angezeigte Werk Merklins ergänzt. Schon in der von N. Otaño, S. J., beigesteuerten Einleitung erkennt man die Absicht, die den Verfasser leitete, als er seine Orgelbaulehre schrieb. Merklin hat in den noch vorhandenen Denkmälern der spanischen Orgelbaukunst so viel Beachtenswertes und Nachahmenswertes gefunden, daß er sich die typisch spanische Orgel der Zukunft nur in der Vereinigung des guten Alten, das hauptsächlich auf der klanglichen Seite liegt, mit dem bewährten Neuen — auf der Grundlage des Technischen — denken kann. Otaña zollt ihm im Vorwort eben deswegen lebhaften Beifall, daß er seiner Bewunderung „por el viejo arte organero español" so rückhaltslos Ausdruck gegeben hat. Vielleicht sei es möglich, so meint Otaña, durch systematische Arbeit die bisher noch so unbekannte Geschichte spanischer Orgeln und ihrer Erbauer zu rekonstruieren.

Um diese altspanischen Orgeln dreht es sich in der Tat bei diesem umfänglichen Werke von 412 Seiten, das jedoch alle Fortschritte des modernen Orgelbaues mit bespricht und durch etwa 100 Zeichnungen erläutert. Es muß wohl etwas Merkwürdiges um diese alten tönenden Zeugen aus Spaniens Vergangenheit sein. Merklin hat den Orgelbau in den Werkstätten aller europäischen Länder kennen gelernt, die für den Orgelbau in Frage kommen. Etwa zur Zeit des Weltkrieges kommt er, der Neffe des berühmten Pariser Orgelbauers Merklin, nach Spanien, und zwar zunächst als Geschäftsführer einer nordspanischen Orgelbaufirma, und macht sich schließlich in Madrid selbständig. Zuletzt erbaut er große moderne Werke, z. B. die Orgel des spanischen Nationalheiligtums, des Klosters Guadeloupe. Aber alle die Jahre hindurch verläßt ihn nicht die eine große Leidenschaft zu den spanischen Orgeln des 18. Jahrhs., des „siglo de oro", und so oft ihm seine Berufsgeschäfte Zeit lassen, saust er im Kraftwagen von Madrid nach Toledo oder nach Guadeloupe und berauscht sich am Klang dieser Orgeln mit ihren wagerechten Prospektzungen und ihren schier überirdischen Echowirkungen. Er forscht mit Glück nach Urkunden und studiert als Fachmann die Windverhältnisse und die akustischen Eigenheiten dieser alten Instrumente. Immer im Hinblick auf die Gepflogenheiten des altspanischen Orgelbaues schreibt er seine Orgelbaulehre. Im Epilogo fordert er die Organisten Spaniens in beredten Worten auf, alle erreichbaren Daten, Dispositionen und Kontrakte zu sammeln, den Staub und Kalk von diesen „pilastras del Arte Español" zu kratzen und so den Grund für eine umfassende spanische Orgelbaugeschichte zu legen. Im gleichen Jahre wie die Organologia erscheinen in deutscher Sprache eine ganze Reihe von Aufsätzen über „Spaniens alten Orgelbau", die durch ausgezeichnete Abbildungen erläutert werden (Zeitschrift für Instrumentenbau, de Wit, 1. Mai 1924 fg.). Dann nimmt ihm der Tod die Feder aus der Hand. Er stirbt im vollsten Schaffensdrang, das Herz in heißer Sehnsucht nach dem von ihm gesuchten Orgelideal, gerade in dem Augenblick, als man in Spanien auf ihn aufmerksam zu werden beginnt, kurze Zeit nachdem ihn der spanische König empfangen, über seine Studien befragt und ihm alle möglichen Erleichterungen versprochen hat. Mit ihm stirbt ein hochbedeutender Orgelbauer aus alter süddeutscher Orgelbauerfamilie, einer, der voller Liebe für die Denkmäler seiner Kunst war und auch genug Willenskraft für systematische Forschungsarbeit aufbrachte. Spanien sollte das Land sein, dem er seine Dienste widmete, das für die Instrumentengeschichte so verlockende Land, das Jahrhunderte hindurch in völliger Abgeschlossenheit von dem eigentlichen Europa gelebt hat, das in seiner Musik und in seinem Instrumentarium viel mehr durch die arabische Kultur beeinflußt wurde, als wir heute anzunehmen geneigt sind, ein Land, in das Ströme von Gold und Silber fluteten, die heute versiegt sind, ein Land mit 40000 Kirchen, deren Orgeln getreulich die Entwicklung der Orgelbaukunst durch die Jahrhunderte hindurch widerspiegeln.

Die spanische Orgel des 17. und 18. Jahrhs., wie sie uns Merklin schildert, zeichnet sich vor allem durch das Vorherrschen oder mindestens durch eine starke Vertretung von Zungenstimmen aus, die meist wagerecht im Prospekt aufgestellt sind. Ein zweites Kennzeichen sind bestimmte Schwellvorrichtungen, die es gestatteten, einzelne Register, die sogenannten Echoregister, zu schwellen, was bereits Ende des 17. Jahrhs. nachweisbar ist, oder die das Crescendo eines ganzen Manuals in äußerst wirksamer Weise ermöglichten. Es gelang dem Verfasser der Nachweis, daß solche reichbesetzte Schwellwerke seit etwa 1720 im spanischen Orgelbau nachweisbar sind, indem er im Franziskanerkloster San Buenaventura zu Sevilla ein Schriftstück auffand, wonach der Erbauer dieser Klosterorgel, Fr. Domingo de Aguirre, sich als den Erfinder eines mit Türen versehenen Schwellkastens bezeichnet, der mit einer Stange geöffnet wurde[1]. Das wäre doch eine wirksamere Form

[1] Die erste und dritte Seite der Urkunde aus dem Jahre 1721 findet man faksimiliert in der Zeitschrift für Instrumentenbau, 1. Nov. 1924.

des Schwellers als der von Abr. Jordan, Vater und Sohn, erfundene „Pferdekopf-Schweller" (nag's-head-swell), bei dem die vordere Wand des Schwellkastens teilweise hochgezogen wurde, was die Unzuträglichkeit im Gefolge hatte, daß der Fuß des Organisten immer an den Crescendotritt gefesselt blieb.

In besonders großen und alten Werken finden sich allerhand andere Merkwürdigkeiten. So besitzen zwei Orgeln der Kathedrale zu Toledo, die 1549 vollendete „Kaiser-Orgel" und die 1796/97 erbaute „Große Orgel" eine Art „Automatisches Piano-Pedal". Jede Pedalnote hat an der Stirnseite noch einen 3 cm dicken Zapfen. Wird dieser Zapfen niedergetreten, so ertönen bei der Kaiser-Orgel die tiefen Labialregister; die eigentliche Pedaltaste, die sehr kurz ist, dient nur dazu, die Cantus firmus-Register des Basses, hauptsächlich Zungen und hohe Labialstimmen, zum Klingen zu bringen. Daneben besteht die Möglichkeit, beide Tasten gleichzeitig zu treten. In der „Großen Orgel" klingen bei der einen niedergedrückten Pedaltaste die gezogenen Baßregister, bei der andern außerdem noch die Register des Hauptwerks. In der Orgel der Kgl. Kapelle zu Madrid (1778 D. Jorge Bosch Bernat-Veri) finden sich überblasende Stimmen (tubos armonicos), Zinnpfeifen mit Stimmschlitzen (entallas para afinar), Holzpfeifen mit verschiebbaren Spünden (tapas corredizas), ein wirksamer akustischer 32′, zusammengesetzt aus Subbaß 16′ und Quinta $10^2/_3$′, eine Oboe mit Schallbechern aus Mahagoni, eine zweichörige Flöte aus demselben Material, deren eine Pfeife quer nach Art der Traversflöte angeblasen wird, während die zweite Pfeife auf demselben Stock einige Schwebungen tiefer steht, so daß ein tremolierender Ton entsteht. Auch im alten deutschen Orgelbau gibt es oder gab es solche queranblasende Flötenstimmen, ebenso tremolierende Principale, wie sie z. B. Casparini in der Görlitzer „Sonnen-Orgel" als „Voci humane" bezeichnet. Auch Prospektzungen, allerdings vertikal aufgestellte, lassen sich in alten deutschen Orgeln bis zum Ende des 17. Jahrhs., jedoch selten, nachweisen, z. B. in der nach H. L. Haßlers Anweisungen erbauten Schloßorgel zu Dresden, deren Disposition Praetorius im Syntagma (S. 219 des Neudrucks) mitteilt. Aber die Aufstellung in wagerechten Reihen ist eine Eigentümlichkeit des spanischen Orgelbaues. Sie wurde dort etwa seit dem Anfange des 17. Jahrhs. eingeführt, nachdem der Kultus immer prachtvoller ausgestaltet worden war. Vielfach sind die Orgeln zwischen Haupt- und Mittelschiff der Kirche eingebaut, so daß der Klang nach verschiedenen Richtungen der Kirche geworfen, „geschmettert" und nüanciert werden kann.

Die Spielweise der alten spanischen Orgeln ist leicht. Nach Merklin ähnelt sie der eines alten, ausgespielten Tafelklaviers. Der spanische Orgelbauer gab seinen Orgeln schmalste Kanzellen, kleinste Ventilöffnungen, die nur mit geringster Kraft geöffnet werden konnten, dazu wenig, aber kräftigen Wind. Allerdings waren die Zungen entsprechend dünn. So hatte ein Trompeten-C 8′ eine Messingzunge, die bei einer Breite von 15 mm nur $^3/_{10}$ mm dünn war. Als Folie dieses Goldglanzes der Trompeten, Clarinen, Orlos usw. dienen wenig Labialstimmen, die auch nur auf wenig Wind intoniert sind und sich darum gegenüber dem Glanze der Zungen nicht durchzusetzen vermögen. Im alten deutschen Orgelbau finden wir die entgegengesetzten Verhältnisse: Viel Grundstimmen bez. Labialstimmen, breite Kanzellen, große Ventile, einen ziemlich schwerfälligen Mechanismus, viel Wind, doch von geringer Intensität, woraus die zähe Spielart erhellt. Merklin meint, daß eben wegen dieser zähen Spielart der deutsche Organist zu einer gesteigerten Pflege des Pedalspiels kommen mußte. Nur hier konnte er seine Kunstfertigkeit zeigen, weniger auf dem Manual. Die großen Orgelwerke J. S. Bachs seien auf den damaligen Orgeln überhaupt nicht möglich gewesen und wären gewissermaßen in Erwartung einer leicht spielbaren Orgel geschaffen worden. Hier verläßt allerdings der Autor den gesicherten Boden der geschichtlichen Tatsachen und begibt sich auf das schwankende Feld der Hypothesen. Er kennt die Werke der Großmeister des deutschen Orgelbaues, die Schnitkers und die der Silbermänner, zu wenig, um genügend über sie urteilen zu können. Er sagt bei einem Vergleich zwischen altspanischer und altdeutscher Orgel, man könne den Klang der deutschen Orgel malen, indem auf einem dunklen Hintergrund das Silberlicht der Mixturen und Kornette spielte, während die spanische „eine blendende Sonnenlandschaft mit dem goldglänzenden Vordergrund der schmetternden Prospektzungen auf ganz nebligem, durchsichtigen, kaum hörbaren Hintergrund" zeige. Wenn Merklin damit den bedenklichen Mangel der deutschen Orgeln an Zungenstimmen charakterisiert, so hat er recht, allerdings gab es auch in Deutschland Zeiten, wo es in dieser Hinsicht besser bestellt war.

Das führt mich auf den Teil, der meiner Ansicht nach weniger gelungen ist. Er betrifft die

8⁰-Dispositionen, die den Entwicklungsbau des spanischen, französischen, englischen und deutschen Orgelbaues zu charakterisieren versuchen und dankenswerter Weise von Erläuterungen begleitet sind. Wer da weiß, wie mühsam es ist, originale Orgeldispositionen, Kontrakte u. ä. aus älterer Zeit zu erlangen und wie ungeheuer verzettelt in den verschiedensten Disziplinen der gesamte geschichtliche Stoff der Orgelbaukunst ist, der wird es zu entschuldigen wissen, wenn beispielsweise die Entwicklungsgeschichte des französischen und englischen sehr dürftig dargestellt ist, wenn die Auswahl von altdeutschen Dispositionen mehr oder weniger zufällig ist, wenn die Praetorius-Orgel in Freiburg in ihrem Registerbestand als typisch für 1500 angesehen wird, während sie es doch erst für 1600 ist u. a. m.

Im ganzen aber kann man dieser spanischen Orgelbaulehre das Zeugnis ausstellen, daß es neben den Werken des Amerikaners Andsley die erste größere Orgelkunde von originalem Wert ist, die seit Töpfer-Allihn erschienen ist. Besonders dankenswert sind die zahlreichen akustischen, besonders raumakustischen Bemerkungen, die genauen Registerbeschreibungen, die Angaben über Registermischungen, die verschiedenen Vergleiche zwischen den Arbeitsmethoden deutscher, französischer und englischer Meister. Das Werk müßte in einer guten Übersetzung und in einer für deutsche Verhältnisse berechneten Umarbeitung, Richtigstellung und Vervollständigung sehr brauchbar sein, umsomehr, da es aus den Händen eines Fachmannes stammt. In der Organología werden zwei andere Werke desselben Verfassers „Organos y organeros españolos del siglo XVII y XVIII“ und „La Acústica en la Arquitectura“ angezeigt. Die Werke sind wohl nur im Ms. oder teilweise ausgearbeitet vorhanden. Hoffentlich lassen sich diese weiteren Zeugnisse für die Geschichte und Praxis des Orgelbaues aus dem Nachlaß des so früh Vollendeten retten.

Ernst Flade.

Milhaud, Darius. Etudes. (La musique moderne. 3.) 8⁰. Paris 1927, Claude Aveline. 20 Fr.

Molinie, J. Laryngologie et chant. 8⁰. Paris 1927, Presses univ. de France. 12 Fr.

Müller, Erich H. Ludwig von Ramult und seine Oper „Der verzauberte Ring“. gr. 8⁰, 89 S. Dresden 1927, Zeit-Verlag. 3 Rm.

Music trades diary, directory and year book, 1927. 80 S. London 1927, G. D. Ernest. 2/6 sh.

Nani, Mocenigo Mario. Il teatro „La Fenice“. Note storiche e artistiche. 4⁰. Venedig 1927. Industrie poligrafiche Venete. 50 L.

Newman, Ernest. The unconscious Beethoven. London 1927, Leonard Parsons. 10/6 sh.

Palmer, John. Studies in the contemporary theatre. 8⁰, 189 S. London 1927, M. Secker. 10/6 sh.

Piersig, Fritz. Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentation. 8⁰, 144 S. Halle 1927, M. Niemeyer. 4 Rm.

Pohl, C. F. Joseph Haydn. Unter Benutzung v. C. F. Pohls hinterlassenen Materialien weitergeführt v. Hugo Botstiber. Bd. 3. gr. 8⁰, XII, 440 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 12.50 Rm.

Prota-Giurleo, Ulisse. Nicola Logroscino „il dio dell' opera buffa“. 8⁰, 86 S. Neapel 1926, A spese dell' Autore (Piazza S. Domenico Maggiore, 12).

Pulver, Jeffrey. A Biographical Dictionary of Old English Music. 8⁰. London 1927, Kegan Paul. 25 sh.

Rolli, Paolo. Liriche. Con un saggio su la Melica italiana e note di Carlo Calcaterra. 8⁰. Turin 1926, Unione Tipografico-Editrice Torinese.

Schmitz, Arnold. Das romantische Beethovenbild. Darstellung u. Kritik. gr. 8⁰, XII, 183 S. Berlin 1927, F. Dümmlers Verlh. 9 Rm.

Schubart, Chr. Fr. Daniel. Dokumente seines Lebens. Hrsg. von Hermann Hesse u. Karl Isenberg. (Merkwürdige Geschichten und Menschen.) kl. 8⁰, 187 S. Berlin [1927], S. Fischer Verl. 2.50 Rm.

Slezak, Leo. Der Wortbruch. 8⁰, 285 S. Berlin [1927], E. Rowohlt. 4 Rm.

Thompson, Herbert. Wagner and Wagenseil: a source of Wagner's opera „Die Meistersinger". 8⁰, 48 S. 1927, Oxford Univ. Press. 10/6 sh.

Vallas, Léon. Debussy. 8⁰. Paris 1927, Plon. 12 Fr.

Vallas, Léon. Les idées de Claude Debussy musicien français. 8⁰. Paris 1927, Librairie de France. 12 Fr.

Vatielli, Francesco. Arte e vita musicale a Bologna. Studi e saggi. Volume primo. 8⁰, XII, 260 S. Bologna [1927], Nicola Zanichelli. 25 L.

Dissertationen

Emsheimer, Ernst. Johann Ulrich Steigleder (1593—1635). Sein Leben und seine Werke. (Freiburg i. Br. 1927.)

Hering, Hermann. Arnold Mendelssohn. (Marburg 1927.)

Litterscheid, Richard. Zur Geschichte des Basso ostinato. (Marburg 1927.)

Ulldall, Hans. Das norddeutsche Cembalokonzert. (Marburg 1927.)

Neuausgaben alter Musikwerke

Altklassische Kirchenmusik in moderner Notation. Textkritisch-korrekte Ausgabe mit Einführungen hrsg. von Hermann Bäuerle.

I. **Pierluigi da Palestrina.** Bd. 5. Achtstimmige Motetten:

Nr. 1. Stabat mater. Part. 1.50, St. je —.40 Rm.

Nr. 2. Pater noster. Part. 1.50, St. je —.40 Rm.

Nr. 3. Ave Maria. Part. 1.50, St. je —.25 Rm.

Nr. 4. Jubilate Deo. Part. 1.50, St. je —.25 Rm.

Nr. 5. Haec dies. Part. 1.50, St. je —.25 Rm.

Bd. 6. Fünfstimmige Offertorien:

Heft I. Für die Adventszeit. Part. 2.50 Rm.

Inhalt: Ad te levavi — Deus tu convertens — Benedixisti Domine — Ave Maria.

Heft II. Für die Weihnachtszeit. Part. 2.50 Rm.

Inhalt: Deus firmavit — Tui sunt coeli — Elegerunt Apostoli — Anima nostra.

Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel.

Monte, Filippo de. Missa „Inclina cor meum" quinque vocum. Motette „Inclina cor meum" quinque vocum. Nach Ms. 27089 der Brüsseler Conservatoire-Bibliothek hrsg. von Charles van den Borren; mit Vortragszeichen vers. von Julius van Nuffel. kl. 8⁰, 56 und 12 S. Beilage zur Zeitschrift „Musica Sacra", 34. Jg., Nr. 1. Brügge 1927, Desclée de Brouwer & Cie. 10 Fr.

Purcell (Henry). Three, four and five part Fantasias for strings. Transcribed by Peter Warlock. Edited by André Mangeot. 2⁰, XVI, 48 S. London 1927, J. Curwen & Sons Ltd. 10/6 sh.

Reiche, Gottfried. Vierundzwanzig neue Quatricinia. Neu hrsg. von Pfarrer Adolf Müller, Bundesposaunenmeister in Dresden. 4⁰, 48 S. Dresden [1927], Verlag des Landesvereins für Innere Mission in Sachsen, Abt. Posaunenmission. 5 Rm.

Vivaldi, Antonio. Op. 3 Nr. 6. Concerto a moll. Für Violine solo mit Streichorchester. Hrsg. u. mit Einführung versehen von A. Einstein. Part. 8⁰. Leipzig 1927, Ernst Eulenburg. —.80 Rm.

Mitteilungen

Prof. Dr. Heinrich Rietsch ist zum Rektor der deutschen Universität in Prag für das Studienjahr 1927/28 gewählt worden.

Dr. Theodor W. Werner, Privatdozent an der Techn. Hochschule in Hannover, ist zum a.o. Professor ernannt worden. Auch hat das Fürstl. Institut für Musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg ihn zum Mitglied ernannt.

Dr. Walther Vetter hat sich auf Grund seiner Studie „Ausgewählte Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte und Ästhetik des ein- und mehrstimmigen deutschen Kunstliedes im 17. Jahrhundert" an der Universität Breslau als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Die Themen seiner Probe- bzw. Antrittsvorlesung lauteten „Der humanistische Bildungsgedanke und die Musikwissenschaft" bzw. „Entwicklungsgeschichtliche Wege zu Mozart und Gluck". Im laufenden Semester liest er: Musik und Musikanschauung im Deutschland des Reformationszeitalters, zweistündig.

Dr. Hermann Stephani, Universitätsmusikdirektor in Marburg, hat am 23. Juni seinen 50. Geburtstag gefeiert.

Zum Nachfolger Prof. Gustav Trautmanns als Universitätsmusikdirektor in Gießen ist Dr. Stefan Temesvary, bisher Dirigent in Frankfurt-Offenbach, ernannt worden.

Wilhelm Furtwängler ist von der Philos. Fakultät der Universität Heidelberg zum Dr. phil. h. c. ernannt worden.

Die theolog. Fakultät der Universität Erlangen hat Univ.-M.-D. Ernst Schmidt zum Dr. theol. h. c. ernannt.

In Zürich ist am 30. Mai Arnold Niggli, ehedem Stadtschreiber in Aarau, 1890—98 Redakteur der Schweiz. Musikzeitung, im Alter von 84 Jahren gestorben. Außer lokalmusikgeschichtlichen und populärwissenschaftlichen Arbeiten hat er eine Biographie Adolf Jensens (1900) geschrieben.

Im letzten Vorlesungsverzeichnis fehlt unter Zürich die Hauptvorlesung von Dr. E. A. Cherbuliez: Einführung in die Musikwissenschaft, zweistündig.

Das musikwissenschaftliche Institut der Universität Kiel bereitet unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein eine Gesamtausgabe der Werke des schleswig-holsteinischen Buxtehude-Schülers Nicolaus Bruhns (1665—1697) vor, deren Drucklegung mit Unterstützung des Baltisch-Historischen Forschungs-Instituts der Kieler Universitätsgesellschaft ermöglicht werden soll.

Über die Sammlung Mauro Foà, die jüngst der National-Bibliothek in Turin überwiesen worden ist, macht im Mai/Juniheft von „Il Pianoforte" Alberto Gentili zuerst einige genauere Angaben, wenigstens was die Opern des Fundes betrifft. Danach finden sich acht der Partituren bereits auf anderen Bibliotheken, die frühesten davon Giov. B. Marianis „Amor vuol gioventù" (1659) und die beiden „trattenimenti drammatici" Al. Stradellas „Il Damone" und „La Laurinda" (ovvero „Il Biante"). Unbekannt oder nicht nachweisbar waren zwölf Opern: elf von Antonio Vivaldi und eine von Al. Stradella. Auf diese, „La forza dell' amor paterno" (Genua 1678), zum größten Teil Autograph, geht Gentili des näheren ein.

Mit Pfingsten 1927 hat die Vierteljahrsschrift für Kirchenmusik „Musica Sacra" (Verlag Desclée, de Brouwer et Cie., Brügge), ihr Erscheinen wieder aufgenommen, das sie seit 1914 hatte einstellen müssen.

Ein Beitrag zu Bachs Dynamik. Gelegentlich einer für Prof. Siegfried Ochs vorgenommenen Durchsicht der autographen Stimmen von Bachs Matthäuspassion stieß mir ein interessantes Faktum auf, das meines Wissens noch nicht beachtet wurde (die Herausgeber der Bachausgabe erwähnten es ja nicht, weder im Text noch in den Anmerkungen). Der Mittelteil des Schlußchors lautet in seinen letzten Takten, abweichend von allen Ausgaben, im Autograph wie folgt (ich gebe als Beispiel nur eine Violinstimme):



Das „piano“ erscheint in verschiedenen Stimmen auch abgekürzt: „pia“ oder „pian“, die weiteren Bezeichnungen kehren aber in allen Stimmen genau so wieder.

Das Gewollte liegt klar zutage: die dreifache Abstufung des *p*, an die Dreigliedrigkeit des absteigenden Sekundenganges geknüpft; das, was wir seit über 100 Jahren mit *p pp ppp* zu bezeichnen gewohnt sind.

Ebenso offensichtlich ist aber auch der Beweggrund zu dieser reichen dynamischen Differenzierung, für deren Bezeichnung Bach noch ein eindeutiges Schriftmittel fehlte: er ist kein rein musikalischer; ein Blick auf die Textworte („schlummern da die Augen ein“) lehrt es. Die Tonmalerei führte Bach zu dieser Durchbrechung der seiner Zeit gezogenen Grenzen des dynamischen Ausdrucks. Damit ist auch der Hinweis gegeben, wo möglicherweise noch nach Gegenstücken zum besprochenen Fall gesucht werden könnte. Karl Lothar Mikulicz.

Die Zuverlässigkeit der Selbstbiographie Joh. Friedr. Reichardts. In meinem Buche „Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert“ (1925) habe ich mehrfach, gestützt auf Angaben Joh. Friedr. Reichardts (in der Selbstbiographie Berlinische Musikalische Zeitung 1805) die Tatsache erwähnt, daß während des siebenjährigen Kriegs kriegsgefangene Österreicher die musikalischen Errungenschaften des Wiener Klassizismus nach Preußen gebracht hätten (S. 115 u. 213). Reichardt spricht davon, daß Friedrich der Große diese Kriegsgefangenen als Vergeltungsmaßnahme in das ferne Preußen überführt habe, und daß sich unter den Gefangenen hochkultivierte Offiziere befunden hätten, die einen ganzen musikalischen Apparat, Musiker, Instrumente und Musikalien in den Feldzug mitgeführt hätten (er selbst nimmt bei einem jungen Österreicher Unterricht im Gesang und in der italienischen Sprache und erhält auch Noten, z. B. Haydns Kassationen, von ihnen). Ferner nennt er den Namen eines Fürsten Lobkowitz, der uns die Erinnerung an den Beethovenkreis und die hochstehenden Wiener Mäzene wachruft. In der Buchbesprechung Kurt Rattays (S. 240 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift) wird dieses nun in Abrede gestellt, und behauptet, daß Reichardt nur ein Irrtum unterlaufen sein kann, da doch Königsberg von 1758 bis zum Kriegsende von den Russen, also den Verbündeten der Österreicher, okkupiert war und auch sonst keinerlei Zeugnisse für die Anwesenheit von Österreichern vorliegen. „Wir werden also den bestechenden Gedanken aufgeben müssen, daß bereits damals Haydnsche Kassationen den Weg nach dem fernen Osten gefunden haben“. Ich möchte nun den Beweis für die Richtigkeit der Angaben meines Gewährsmanns Reichardt erbringen und zunächst, gestützt auf die politische Korrespondenz Friedrichs des Großen (Bd. 21 u. 22), die Anwesenheit von österreichischen Kriegsgefangenen vor dem Hubertusburger Frieden in Königsberg feststellen.

Am 30. März 1762 schreibt der König an den Gouverneur von Stettin, den Herzog von Braunschweig-Bevern (13566):

> „Alsdenn sollen Ew. Liebden sowohl diese als alles, was noch von österreichischen Kriegsgefangenen dort zu Stettin ist, in zwey Parten theilen und zur See dergestalt nach Preußen schicken, daß das eine Theil davon nach Pillau, das andere aber nach Memel transportiret werden und daselbst bleiben müße. Von denen dortigen kriegsgefangenen Gemeinen können Ew. Liebden auch etwas dabei geben. Es muß aber ein vernünftiger Offizier und einiges Com(mando) mitgegeben werden, so acht haben, daß sie keine Excesse anfangen ... Wenn vorgedachte österreichische Kriegsgefangene erst fort sein werden, allsdenn werde Ich darauf auch die, so jezo noch in Magdeburg seyn, an Ew. Liebden nach Stettin schicken, um was Officiers seyn, auch nach Preußen transportiren zu lassen, allwo solche zu Heiligenbeil oder dergleichen Orten bleiben sollen, und ein Kommando von etwa 200 Mann dabei gegeben werden kann.

Am 7. April wird dann dem Herzog von Bevern angezeigt, daß, nachdem die österreichischen Offi-

ziere nach Preußen gebracht worden seien, jetzt auch sämtliche österreichische Gemeine dorthin transportiert werden sollen. In einer diesbezüglichen Ordre an den Vizekommandanten von Glogau, Lichnowsky, vom 10. April, heißt es, daß der König „die schlesischen Festungen von allen solchen Kriegsgefangenen frei haben will" (Berlin, Generalstabsarchiv). In einem weiteren Briefe (13707) schreibt der König aus Bettlern am 21. Mai 1762 an den Baron v. Goltz in Petersburg:

Il s'agit des prisonniers de guerre autrichiens dont le grand nombre m'a été bien à charge dans les forteresses d'ici où on les a gardés, et que je voudrais faire transporter, la paix faite et publiée, en Prusse, pour y être gardés jusqu'à ce que la cour de Vienne conviendra à les faire échanger. Je crois pouvoir procéder d'autant plus légitimement, parceque les Autrichiens ont traîné une grande partie des prisonniers de guerre qu'ils tiennent de nous, en Hongrie et autres lieux éloignés, sans avoir voulu se prêter jusqu'ici à leur échange. Voici ci-clos le plan de dislocation que je me suis formé pour distribuer ces gens en Prusse et pour y être gardés.

Reichardt war also auch hier richtig orientiert. Es handelte sich um eine Vergeltungsmaßnahme. Der König wollte die Gefangenen in das entfernte Preußen schicken, das erst in zwei Monaten von den russischen Besatzungstruppen geräumt werden sollte. Als am 6. August der Generalfeldmarschall v. Lehwaldt nach Königsberg zurückkehrte, war die Räumung noch nicht vollzogen. Er konnte aber dem König über die Maßnahmen der Russen zur Vorbereitung ihres Abzugs berichten. Daraufhin schreibt ihm Friedrich aus Peterswaldau am 19. August (14016):

Es ist Mir ein besonderes Vergnügen gewesen, aus Eurem Bericht vom 9. dieses alles dasjenige zu ersehen, was Ihr Mir sowohl von Eurer dortigen glücklichen Ankunft als auch von den anderen guten dort vorgefundenen Umständen gemeldet habet. Ich approbire zugleich die von Euch nach Anzeige dieses Eures Berichtes dorten bereits gemachete Veranstaltungen und muß Euch hierbei nur noch wegen der dorten bereits ankommenden als noch dorthin zu transportirenden österreichischen Kriegsgefangenen, sowohl an Officiers als Gemeinen, erinnern und aufgeben, daß Ihr solche dorten sehr kurz halten und durchaus nicht leiden noch gestatten sollet, daß solche nach ihrer Gewohnheit impertinent noch insolvent werden oder auch Excesse oder Tumulte anfangen können. Die Gemeinen von ihnen und insonderheit die Hungern, Kroaten und dergleichen müßt Ihr sehr kurz und scharf und, wenn sie sich im geringsten regen, wie die Hunde halten und gleich mit strengen Strafen hinterhersein lassen, außer welchen Ihr und Meine dasige Leute nie vor deren Excesse sicher sein werdet.

Zu solchen Exzessen der Österreicher ist es dann in Königsberg auch tatsächlich gekommen, nachdem der König (Brief 14083 an Tauentzien v. 7. Sept.) noch weitere Kriegsgefangene, Nationalungarn, von Breslau zu 3 und 400 „ingleichen Generals und Officiers" nach Stettin und von dort weiter nach Preußen zu transportieren befahl. Nach einer auf Meldungen des russischen Generals Woyeikow beruhenden Note waren zwei russische Soldaten in Königsberg „ermordet" und ein russischer Unteroffizier von einer Bürgerpatrouille „durch verschiedene Hiebe übel tractiret" worden. Lehwaldt war dem Befehl des Königs nicht nachgekommen und hatte aus irgendwelchen Gründen die österreichischen Offiziere nicht in die Provinz weiter verschickt, sondern in Königsberg belassen. Der Fall des früheren Adjudanten Laudons, Oberst von Creutz, und seiner verhinderten unerlaubten Korrespondenz (vgl. Brief 14358) beweist dieses. Das Verhältnis zu den Russen war in dieser Zeit ein gutes. Dem russischen Gouverneur von Korff war bereits, nach einem Schreiben vom 21. Mai, der Schwarze Adlerorden vom König verliehen worden. Übrigens ist auch der von Reichardt genannte Fürst Lobkowitz aus der Korrespondenz Friedrichs des Großen nachweisbar. Zwei Offiziere, Prinz Johann Liechtenstein, Oberstleutnant im Chevauxlegersregiment Löwenstein, und Prinz August Lobkowitz, Oberst, waren auf Ehrenwort aus der Kriegsgefangenschaft beurlaubt. Der König schreibt an den Grafen Finckenstein in Magdeburg aus Strehlen am 27. November 1761 (Br. 13313):

En attendant, j'ai donné mes ordres pour faire rappeler les deux princes prisonniers de guerre, que vous m'avez nommés mais je doute fort que cela servira à rendre meilleure la situation de mes gens.

Die Briefe Friedrichs des Großen geben somit den Jugenderinnerungen Reichardts durchaus recht. Es sind österreichische Offiziere als Kriegsgefangene vom Sommer 1762 bis zum Friedensschluß in dem von den Russen nur langsam geräumten Preußen und auch in Königsberg gewesen und es erscheint auch glaubhaft, was Reichardt von diesen den ersten und kultiviertesten Adelsgeschlechtern Österreichs angehörenden Offizieren und ihrem Einfluß auf das Königsberger Musikleben und seine eigene musikalische Entwicklung berichtet.

Auch Immanuel Kant hat einen dieser österreichischen Offiziere kennen gelernt, eine Tatsache, auf die auch der Kantbiograph Karl Vorländer in der Besprechung meines Werkes in den „Kantstudien", Bd. 31, S. 400 bereits hingewiesen hat. Dieser Offizier hieß Franz Freiherr von Dillon (geb. 1733) und stand im Kürassierregiment Caramelli. Er geriet am 21. Sept. 1759 in preußische Gefangenschaft und gehörte zu den Gefangenen, die im Verlauf des Sommers 1762 nach Königsberg transportiert wurden. Noch in seinem Todesjahr 1789 erinnert sich Dillon im Felde vor Belgrad nach 27 Jahren in einem von rührender Anhänglichkeit sprechenden Brief vom 2. Juni 1789 (Akad. Ausg., Bd. 11, S. 55) an das für ihn „schätzbahr und unvergeßlich" gewordene Königsberg und die damals in der Gesellschaft des Königsberger Weisen „unter tausend geistreichen Scherzen" verlebten Stunden. Auch durch diesen literarischen Beleg dürfte der Behauptung Rattays, daß für die Anwesenheit der Österreicher keine Zeugnisse vorlägen, der Boden entzogen sein.

Hermann Güttler.

Kataloge

Breitkopf & Härtel, Leipzig. Das Musikbuch (Nachtragsband 1926). Eine nach Gruppen und Gattungen geordnete Zusammenstellung von Büchern über die Musiker, die Musik und Instrumente. Mit erläuternden Einführungen.

Erich Carlsohn, Leipzig. Katalog Nr. 1. Eine Chodowiecki-Sammlung — Deutsche Literatur. (Enthält auch Musicalia.)

Leo Liepmannssohn, Berlin. Versteigerungs-Katalog 50. Autographen-Versteigerung am 10. u. 11. Juni 1927. (S. 43—59: Musiker, Schauspieler u. bildende Künstler.)

J. Mongener, Genf. Bulletin bibliographique, Mai—Juin 1927. S. 19—22: Musik.

Karl Max Poppe, Leipzig. Katalog Nr. 34. Musikwissenschaft.

Juni/Juli	Inhalt	1927

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München NO 5, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Elftes/Zwölftes Heft | 9. Jahrgang | August/September 1927

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Hermann Abert †

Am 13. August verschied in Stuttgart der Vorsitzende unserer Gesellschaft, Hermann Abert, nachdem ihn ein schweres Herzleiden monatelang ans Krankenbett gefesselt hatte. Die grause Hand des Todes legte sich gerade auf ihn, als Hoffnung vorhanden war, daß er wieder genesen würde. Einer der Großen unserer Wissenschaft ist dahingegangen. Aus musikalischer Atmosphäre heraus geboren, in tüchtiger philologischer Schulung als Gräzist herangebildet, kam er zur Musikwissenschaft, die ihn besonders als genialen Arbeiter im Formgebiet der Oper schätzen lernte, aber auch seine Bedeutung als geschichtlicher Ästhetiker voll erkannte. Um ihn trauern viele Schüler, denen er ein warmherziger Lehrer war, um ihn viele Kollegen, die ihn als Führer verehrten, um ihn die große Gemeinde unserer Gesellschaft, die er seit ihrer Gründung mit besonderem Geschick leitete. Tief bewegt und herzlichen Dankes voll nehmen sie von ihm Abschied und geloben ihm über das Grab hinaus Treue.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft

Johannes Wolf
Stellvertr. Vorsitzender

Max Schneider
Schriftführer

Hellmuth von Hase
Schatzmeister

Zur Phänomenologie des Zuhörens

(Erläutert am Hören impressionistischer Musik)

Von

Günther Stern, Hamburg

I. Problemformulierung

Daß jede Musik verschieden gehört zu werden verlangt: ja, daß das Hören der verschiedensten Musiken etwas jeweils ganz Verschiedenes bedeutet, ist heute nicht nur einfach anerkanntes Allgemeingut des Musikhistorikers, bzw. -theoretikers, sondern ist seine Methodik: der phänomenologische Grundsatz, daß nur von dem jeweils der Sache selbst angemessenen Zugang her die Sache selbst sich gibt und über sie etwas ausgemacht werden kann, ist lebendig bei einer großen Zahl gegenwärtiger Musikforscher — nennen wir nur die zwei Namen Kurth und Gurlitt.

Dieses Prinzip, das versteckt und partiell wohl auch früher schon wirksam gewesen war, zog nun aber erst durch seine programmatische Formulierung entscheidende Folgen nach sich: hat es doch ein großes Material von Musik wieder lebendig gemacht, das man auf Grund eines beschränkten — meist der Wiener Klassik entlehnten — Hörbegriffes entweder gar nicht bemerkt, oder wenn bemerkt, zum alten Eisen geworfen hatte; und jener zweifellos ohne historische Interessen konzipierte phänomenologische Grundsatz Husserls hatte seine Fruchtbarkeit gerade in einer historisch orientierten Wissenschaft bewährt.

Nun aber kompliziert dreierlei den Versuch, diesen Grundsatz strikt innezuhalten. Erstens ist es (geschichtsontologisch) fraglich, ob überhaupt einem historischen Objekte jeweils ein (und nur ein) Zugang eigne. Beweist nicht die doppelte Tatsache, daß Historisches — und zwar bei verschiedensten Zugängen — bleibt, und daß dies Bleiben ja die Historizität des historischen Gegenstandes ausmacht, die Ungemessenheit, nach einem einzigen bevorzugten Zugang zu suchen? Dies nur als Problemstellung.

Über den zweiten Komplikationsgrund ist oft genug geklagt worden. Die Rede von „echten Zugängen" wird als sinnvoll zugestanden. Und als solche werden dann in der musikgeschichtlichen Praxis — wiederum fragwürdig genug — ohne weiteres die der Entstehungszeit des Werkes gleichzeitigen Zugänge in Anspruch genommen. Bezweifelt dagegen wird die Möglichkeit, daß diese echten Zugänge von einem Heutigen „echt" reproduziert werden können. Die Bekenner dieser — wenn man will — „geschichtserkenntnistheoretischen" Schwierigkeiten nehmen sozusagen die Frage nach der Möglichkeit der Erkenntnis kantischer beim Wort, als Kant selbst es von seiner Position aus getan hätte: war er doch von der Tatsache der Erkenntnis ausgegangen, um sie nachträglich auf ihre Regeln hin zu befragen; während jene deren Möglichkeit erst durch die Angemessenheit des nicht nur theoretischen Zugangs als gesichert zugeben.

Ist es mithin nach 1 fraglich, ob nach echten Zugängen überhaupt gefragt werden darf; nach 2, ob diese (die einmal realisiert gewesen waren) heute reproduziert werden können, so ist Problem 3 frei von jenem den ersten beiden gemeinsamen geschichtsphilosophischen Motiv; denn es fragt, ob nicht gewisse Zugänge als solche (die also der Sache, d. h. der jeweiligen Musik angemessenen zugestanden werden) durch

grundsätzliche, ihnen immanente Realisierungsschwierigkeiten zum mindesten behindert werden. Unsere Untersuchung ist eine — an einem Beispiel durchgeführte — Beantwortung dieser Frage. Beispielsobjekt ist uns vorzüglich das Hören der sog. „impressionistischen" Musik.

Man höre irgend etwas von Debussy — ganz gleich ob die wenigen Takte der „Pelléas et Mélisande"-Ouverture, ob eine der „Études" oder ob etwas drittes. Daß diese Musik in etwas, Aktionen höchstens Vorbereitendem und Bedingendem, nicht selbst Aktiven besteht (ganz gleich, ob man ihre oft fast stationäre Zeit, ihren Harmoniesinn oder etwas anderes besonders im Auge hat), darin sind sich Verehrer, Feinde und Forscher einig[1]. Und diese „Zuständlichkeit"[2] verschaffte ihr ja auch den Namen „Impressionismus", der von der Malerei übernommen, auch dort soviel bedeutet hatte, wie die Darstellung der Gegenstände (nicht qua Gegenstände), sondern in ihrer die Grenzen oft verwischenden Zuständlichkeit. Indes kommt es uns hier gar nicht auf eine vollständige Charakterisierung des Impressionismus an; es genügt aufzuzeigen, und an das allen Geläufige zu appellieren. Was uns interessiert, ist nicht Bestimmung des Gegenstandes, sondern sein Zugang.

Man „hört zu". Was heißt das: es heißt, daß aus der Unzahl möglicher hörbarer Phänomene eines als Isoliertes und Einziges herausgegriffen wird, so daß es nun (während des Hörens) das einzig Daseiende überhaupt ist; so daß alles andere bei Seite fällt. Dieser attentionale Modus des Hinhörens, dessen Unterschied vom neutralen Nur-Hören ja offenbar ist, ist während jeder Musik durchzuhalten, soll einem nichts entgehen[3]. Unsere Frage ist nun aber diese: widerstreitet nicht der attentionale Modus des Zuhörens dem rein passiv zuständlichen Charakter der impressionistischen Musik? Oder präziser: verlangt denn nicht diese Musik als subjektiven Eingang ebenfalls eine gewisse Passivität, die als solche das Aufmerken ausschließt? Diese Frage ist nur zu lösen durch phänomenologische Detaildeutungen des Hörens und der Formen der Aufmerksamkeit. Wir sagen „Deutungen", um ab-

[1] Von den Liedern und allem Vokalen sehe man vorerst ab. Das grundsätzlich aktive Moment, das dem Singen als unmittelbar menschlicher Betätigung stets zukommt (in minimalem Maße sogar jenem Singen, dem es gar nicht auf den „cantus", lediglich auf die „res quae canitur" ankommt), war auch in der Hochblüte der Debussy-Ravel-Phase dem Liede nicht verlorengegangen; man beschränke sich also auf Instrumentales: ein Quartettsatz kann in ganz anderem Maße als pures Geschehen gehört werden, als ein gesungenes Lied.

[2] Daß die impressionistische Musik dem Typ „Zustand" zugerechnet werden muß, ist offenbar, sobald wir etwa den ausgesprochen gegenständlichen Typ eines Pfiffs mit ihr vergleichen. Der Pfiff, obwohl auch akustischer Natur, ist ausgesprochener Gegenüberstand. Es ist „dort", während ich „hier" bin; er „läßt Raum um sich", „er füllt ihn nicht". Dagegen sind wir „in" der impressionistischen Musik: sie ist „hier" in jenem vieldeutigen Sinne, in dem auch das Wetter eine Situation usw. „hier" ist.

Sicherlich: die impressionistische Musik ist nicht die einzige, die uns nicht als Gegenstand da ist; auch im Marsche sind wir „darin". Aber dieses motorische identisch sein mit dem Marsche ist doch ein ganz anderes als das passive identisch sein mit der impressionistischen Musik. In ihr sind wir, wie wir in der Luft, im Wasser, im Walde usw. (Kein Wunder, daß häufig schon die Überschriften impressionistischer Werke an derartige Assoziationen appellieren.)

[3] Daß im üblichen Hören die bewußt eingesetzte Attention eine geringe Rolle spielt, weil ohnehin jede Musik von selbst monarchisch wird und nichts gegen sich aufkommen läßt, soll nicht geleugnet werden; dagegen interessiert uns nur das Hören, das nicht nur sozusagen in der Musik schwimmt, um von ihr beeindruckt zu werden, sondern jenes, das eben vom Dirigenten, Kritiker usw. realisiert werden muß.

zuwehren, daß es sich bei einer Untersuchung des musikalischen Hörens lediglich handelte um jene — in der Experimentalpsychologie gewöhnlich bearbeiteten Einzelcharaktere (wie Unterschiedsempfindlichkeit, Ambitusweite usw.); unsere Frage gehört dem Gesamtproblemkomplex an, wie dem Hören Welt überhaupt da ist. Dies nun wiederum nicht so, als ob es etwa die Welt des Blinden zu untersuchen gälte — dessen also, der lediglich hört. Denn das eigentliche Hören ist das Hören dessen, der eben auch die andere Welt hat; das Hören dessen, der eben auch selbstverständlich jenen — nicht nur musikalischen, nicht nur akustischen Möglichkeiten personalen Lebens unterworfen ist, deren eine die Aufmerksamkeit, die Attention ist.

Da gilt es nun gleich zu Anfang zu betonen, daß Aufmerken in der akustischen Sphäre einen ganz eigentümlichen, von dem Aufmerken z. B. im Optischen völlig sich unterscheidenden Akt darstellt. Der bisher übliche Aufmerksamkeitsbegriff war nun aber fast stets am Modell des Optischen orientiert gewesen, wie denn auch experimentelle Aufmerksamkeitsuntersuchungen vorzüglich in der optischen Sphäre vorliegen; diese einseitige Orientierung war nicht zufällig: ist es doch im Optischen möglich, sich einem Felde so hinzuwenden, daß — rein optisch — andere Felder ausfallen; man kann, wofür die Sprache einen bezeichnenden Ausdruck hat — von einer Sache „absehen"; ein Umstand, der seine Erklärung darin findet, daß prinzipiell stets gewisse Felder möglicher Sichtbarkeit ausgeschaltet sind, wenn ein anderes Feld gesichtet wird: so wird ja beispielsweise das jeweilige „Hinten" niemals gesehen.

Anders im Akustischen: schon die Tatsache, daß Akustisches nicht in dem Maße wie Optisches lokalisiert ist (höchstens richtungsmäßige Indizes hat), zieht eine ganz andere Weise des Sich-Abwendens bzw. -Zuwendens mit sich. Hat der Akt des Sehens von vornherein jeweils nur ein Feld zur Verfügung, so kommt er damit ja schon als solcher dem Isolierungsstreben der Aufmerksamkeit entgegen. Das Hinhören bzw. Heraushören dagegen benötigt als solches schon eine andere ausdrückliche Fähigkeit: es ist bereits ohne den Zusammenhang mit der Konstitution von Ausdrucks- bzw. Sinneinheiten gar nicht verständlich. Man kann z. B. nur deshalb in belebter, vielgeräuschiger Gesellschaft einem Musikstück zuhören, weil man bereits die Musik als Ausdruckseinheit konstituiert und absetzt gegen die — nunmehr absinkenden — Nebengeräusche.

Von dem Grenzfalle: dem Hören von Marsch- oder Tanzmusik, die auch akustisch nur voll verstanden wird, wenn sie von der ganzen Person aktiv motorisch, mindestens mit motorischem Impuls mitgemacht wird, wollen wir absehen. Und uns lediglich mit dem — historisch ja sehr späten — „Nur-Zuhören" beschäftigen. Da kann bereits soviel ganz allgemein gesagt werden: das Zuhören in seinem Charakter „beachtend" kommt gewissen Musiken mehr zu als anderen, ist gewissen sozusagen selbstverständlicher als anderen. Wer etwa eine 8stimmige Fuge hört, ohne die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Phasen des einen musikalischen Gedankens als „identitas multiplex" präsent zu haben, hört unangemessen. Nicht als ob damit allein der nachrechnenden Analyse die Dignität des angemessenen Hörens zugesprochen werden sollte — es ist ja heute unnötig zu erklären, daß die Alternative von vertikalem Hören und horizontalem Analysieren nicht erschöpfend ist — daß es eben auch primär horizontales Hören gibt.

Zweifelhaft ist es nun aber bereits bei der romantischen Musik (ja eigentlich in gewissem geringstem Maße schon dort, wo die akkordisch begleitende Musik historisch beginnt), inwieweit das Zuhören als aktives angemessen ist.

(Auch schon auf der Gegenstandsseite — also im Musikstück selbst — verfließt ja bezeichnenderweise die selbständige Aktivität der Linie zur Zuständlichkeit des Akkords, der selber nun als letzte Qualität aufgefaßt zu werden verlangt, nicht in seinen Teiltönen verstanden werden will.)

Problematischer wird der Sinn aktiven Zuhörens in der Hochromantik, die um die charakteristischen letzten Tristanworte zu verwenden, voll und angemessen, nur im „Ertrinken, Versinken, unbewußt" gehört wird.

Vollends paradox aber erscheint es nun, gegenüber einer ausgesprochen impressionistischen Musik noch „Zu-Hören" zu wollen. Die personale Haltung, das „Gerichtet-Sein auf" scheint ja geradezu zu widersprechen dem (rhythmischen, tonalen usw.) richtungslosen und nur zuständlichen Bewegungssinn dieser Musik. Sicher, es handelt sich nicht einfach um ein mechanisches Geschehen, das musikalisch sich abwickelt, demgegenüber man sich sozusagen „tot" zu verhalten hätte. Die Alternative von Tendenz und Mechanik ist für Möglichkeiten musikalischer Bewegungsweisen ebensowenig erschöpfend, wie in der Lebensphilosophie (die ja auch ursprünglich jeden Bewegungscharakter als lebendig dadurch zu rehabilitieren suchte, daß sie ein finales Prinzip unterlegte). Es gibt ja — ebensowohl im Musikalischen wie im Personalen — ausgesprochen nicht-tendenzhafte, dennoch spezifisch nicht-mechanische Bewegungscharaktere, wie z. B. das „Sich-gehen-lassen".

Zweifellos ist mit einem derartigen Titel sogar schon ein gewisses Charakteristikum für impressionistische Musik gegeben. Die für Debussy etwa typischen Akkordparallelverschiebungen, das Absinken, das „Gehen-lassen", der gleichgebaute Akkord von bestimmtem Ausdruck ist typisch dafür. Gleichzeitig ist aber dieses Absinken, dieses Nicht-Gefaßtsein auf ein bestimmtes Ende, auf bestimmte Weiterführung, die ausgesprochene Leere des Erwartungshorizontes auf der Seite des Hörers nicht nur ein akzidentielles Hemnis für Aufmerksamkeit (so wie Müdigkeit das Durchdenken eines mathemathischen Beweisganges hemmt), sondern ein wesensmäßiges: Attention geht ja seiner Natur nach nicht nur auf das jeweils „jetzt" Gegebene, sondern ist „gespannt" auf das Kommende. Und auf dieses Kommende ist man beim Hören der impressionistischen Musik eben bezeichnenderweise nicht so gespannt (dies im nur intentionalen wie im affektiven Sinne), da das jeweils Jetzige der Musik eben nicht dramatisch ist, das heißt die Einheit einer Handlung hat.

Wie löst sich nun dies Problem, daß impressionistische Musik einmal ihrem Wesen nach eine nicht-gespannte, eine passive Haltung fordert, daß sie anderseits aber doch angehört werden soll?

II. Die Augustinische Alternative

Wichtiger als vorzeitige Problemlösung ist nun aber mehrseitige Problemformulierung; voll formuliert heißt in der Tat — wie wir sehen werden — halb gewonnen. Wir bleiben also vorerst bei der Klärung der Frage als solcher.

Eines der gerade heute wieder in der Musikwissenschaft entscheidenden musiktheoretischen Kategorienpaare ist das augustinische von cantus und res quae

canitur[1]. Nicht als ob es sich bei dieser Scheidung lediglich handelte um eine doppelseitige Betrachtungsmöglichkeit, der jedes musikalische Werk unterworfen werden könnte. Es handelt sich dabei ebenso um Zuordnungskategorien: jeweilige Musikphasen gelten als vorzüglich zugehörig, als vorzüglich charakterisiert durch eines von beiden Paargliedern. Gefragt wird dabei etwa in diesem Sinne: gehört zu dieser oder jener Musik — ihrem Sinne nach wesensmäßig — die ganz bestimmte sinnliche Qualität der hörbaren Zeitigung des cantus zu, oder ist diese Zeitigung (und damit die Art der Zeitigung, Instrumentenwahl, Tonartwahl usw.) eine vergleichsweise gleichgültige? (Man denke etwa an die Transkriptionstheorie in Busonis „Von der Einheit der Musik", S. 150 ff.) Aussagen, die wesentliches über die Relevanz der Musik als gehörter (bzw. der hörbaren Zeitigung nicht bedürftiger) ausmachen, sind nun aber naturgemäß auch entscheidend für den Sinn des Hörens als solchen: was primär „res quae canitur" ist, wird anders gehört als ausgesprochen. Cantabiles, als ausgesprochener cantus, wird sozusagen durch das „notwendige Übel" der tatsächlichen Zeitigung hindurchgehört, wie durch eine Brille — ohne daß deren Glas selbst gesehen würde — die Landschaft erscheint. Diese Weise des Hörens, die ja eben als solche bereits ein Absehen, besser: Abhören darstellt, ist als abhörendes naturgemäß stärker attentional, als jenes Hören, das sich ohne weiteres der Vorgegebenheit des Klanges hingeben darf. Die Entscheidung, welchem Gliede des Kategorienpaares der Impressionismus zuzurechnen ist, müßte also auch Aufklärung bringen für das spezifische Hören impressionistischer Musik, selbst über seinen attentionalen Charakter, der uns ja besondere Schwierigkeiten macht.

Nun scheint aber gerade in unserem Beispielsfalle die Augustinische Unterscheidung zur Charakterisierung nicht auszureichen. Es ist, wie wir sehen werden, völlig unklar, unter welche der beiden Rubriken gerade die impressionistische Musik fallen soll.

Was steht einer eindeutigen Zuordnung im Wege? Das Hemmnis ist nur dem verständlich, der sich ad hoc die Situation, impressionistische Musik zu hören, verschaffen kann, oder — besser — sie fiktiv für sich zu realisieren vermag. Wem das nicht möglich ist, der kann zum Ersatz sich in die Situation des „Trällerns" versetzen. Das Trällern ist als Ersatz deshalb relativ angängig, weil sein „Sich-gehen-lassen", seine Anfangs- und Endlosigkeit, seine additiven Wiederholungen mit der impressionistischen Musik ausgesprochene Ähnlichkeit aufweisen und weil es — wohl fast jedem geläufig — von jedem realisiert werden kann. Steht nun bei derartiger Musik das cantatum oder das canere im Vordergrunde? Sicherlich keines von beiden. Das cantatum nicht: Die Beliebigkeit, Situationsabhängigkeit und Einmaligkeit der Trällertöne, -tempi und -grenzen stehen einer derartigen Zuordnung im Wege. Sicher aber auch nicht einmal das canere: wie oft ist es einem selbst unklar, ob man noch tatsächlich und hörbar trällert oder ob man, ohne bis zur akustischen Realisierung zu kommen, im Trällern nur darin sei. Die sinnliche Hörbarkeit mit allen ihren Reizen und Timbres sind nun aber zu entscheidend, als daß man ohne sie für eine

---

[1] Daß es sich in unserem Fall um die res quae auditur handelt, macht für die Bedeutung der Augustinischen Unterscheidung nichts aus: ist es doch gerade der Sinn der „res", unabhängig von möglichen Akten sein Sein zu haben.

Zuordnung zum „cantus" stimmen könnte. Es gilt eben, um sich von der Alternative cantus—res unabhängig zu machen, eine Stufe tiefer in die Subjektivität hinabzusteigen; also noch unter den Akt, der ja mit dem Terminus cantus gemeint ist. Ein derartiger Schritt ist ja heute nicht nur in der modernen Psychologie üblich, sondern selbst in der (z. B. phänomenologischen) Philosophie; die ja ebenso wie das Konstitutionsverhältnis: Akt—Gegenstand (hier Singen und Gesungenen), auch dasjenige des (grundsätzlich dem Akt vorausgehenden) Zustandes zum Gegenstand anerkennt und untersucht. Auch wir haben also zurückzugehen auf jenen — nicht nur akustischen — Trällerzustand, aus dem relativ zufällig ein oder ein anderes Mal diese oder jene Phrase aufsteigt und sich in Hörbarkeit umsetzt. Diese Hörbarkeit ist indes sub specie des „Trällerzustandes" grundsätzlich ebenso unwichtig, wie unter dem Gesichtspunkt des vernehmlich Trällerndem das nun auffangbar (etwa phonographisch fixierbare) Geträllerte die objektive Bedeutung der res quae canitur hätte. Umgekehrt: ebensowenig wie dem cantus die objektive Struktur der res quae canitur eignet (sondern eben eine solche der sinnlichen Zeitigung) kommt dem Trällerzustand die sinnlich-akustische Struktur des cantus zu, sondern eine gesamtmotorische. Nun darf allerdings die Tatsache, daß sowohl res quae canitur wie der Zustand eine von der Hörbarkeit abtrennbare Existenz führen, nicht Anlaß sein, irgendeine Gemeinsamkeit zwischen beiden zu suchen; im Gegenteil: die Unabhängigkeit von der Hörbarkeit hat in beiden Fällen geradezu entgegengesetzte Motive. Der „Zustand" braucht sich nicht in Hörbarkeit umzusetzen, weil er selbst als gesamtsinnlicher Impuls möglicher Hörbarkeiten ist. So mag hörbar oft nur ein anakoluthes anscheinend lückenhaftes Etwas sein — ein Etwas, das nicht nur unverständlich würde, sobald es fixiert als cantatum angesehen würde, sondern bereits, wenn es in der akustisch-kontinuierlichen Weise des cantare überhaupt reproduziert werden sollte. Die Lücken mögen oft weder durch musikalische noch durch akustische Konjekturen verständlich sein, sondern lediglich, wenn auch nicht akustische Bewegtheitsmotive des Zustandes mitbegriffen werden. Diese Tatsache ist nun aber von der weitgehendsten Bedeutung; hier erst zeigt sich, daß unsere Frage nach der Zuordnung nicht eine müßige war, sondern inhaltlich zur Deutung der impressionistischen Musik und zum Problem, wie diese Musik gehört zu werden verdient, beiträgt. Die so häufig bemängelte Sprunghaftigkeit, Bindungslosigkeit und Inkonsequenz sind nur insofern Sprunghaftigkeit usw., als man einen Einheitsanspruch im Sinne einer Kontinuität des canere oder eine Konsequenz im Sinne einer „res quae canitur" von ihnen fordert. Denn oft bilden nicht so sehr die Äußerungen als solche eine Einheit, sondern ihre motorischen Motivationen, die nicht immer bis in die Höhe der Äußerungen emporreichen. Nun wäre es indes falsch, einem derart dem Motor noch verhafteten Äußerungskontext den Titel „Kunstwerk" abzusprechen, da dieses etwas in sich Verständliches sein müsse. Die Einheit eines Werkes besteht ja nicht so sehr in einer sichtbare Lücken vermeidenden, akademischen Kontur, als vielmehr darin, daß das Hörbare, auch Anakoluthes, selbst die Pausen als Ausdruck eines bewegenden Prinzips verständlich sind.

Nun betrifft allerdings unser ursprüngliches Problem das des „passiven Zuhörens", das Trällern, so gut wie gar nicht, da es sozusagen grundsätzlich publikumslos ist. Dagegen verdeutlichen die am Beispiele des Trällerns gemachten Analysen — werden sie innerhalb der Grenzen erlaubter Analogisierung auf den musikalischen

Impressionismus übertragen — unsere Fragestellung in hervorragendem Maße: ist überhaupt Zuhören im Sinne eines Aktes, der sich auf den Gegenstand bezieht, dort noch der angemessene Zugang, wo der Einheitssinn des Gegenstandes selbst Einheit eines Zustandes ist? Wird nicht etwas Objektiv-Zuständliches (etwa die Stimmung einer Landschaft) grundsätzlich stets auch nur in einem subjektiven Zustand wahrhaft erfaßt? Sicherlich. Und ist nicht dieser Zustand — als relativ passives Zumutesein — prinzipiell dem aktiven Zuhören entgegengesetzt? Sicherlich auch.

Wir sehen also: angesichts der alternativen Zuordnungsfrage (cantus oder res quae canitur), die sich im Verlauf der Untersuchung als nur scheinbar alternativ entlarvt hatte (durch das dritte Glied: status, ex quo canitur), büßt das Problem des ersten Paragraphen noch nichts von seiner Schärfe ein.

III. Perzeption—Apperzeption

Sicherlich — so wird man als advocatus Diaboli argumentieren —: das Zumutesein, daß das der impressionistischen Musik adäquate Subjekte darstellt, wird gerade als Adäquates nicht dem Hören dieser Musik völlig entgegensein; dennoch unterbindet es wohl die genauere Beachtung der gerade für die impressionistische Musik so typischen Einheiten, Finessen usw. Dieses Argument aber ist nicht richtig: denn das attentionale Thematischmachen dieser Einzelheiten liegt gar nicht im Sinne der Musik selbst; sie sind in ihrer wahren Absicht und ihrer wahren Funktion gehört und aufgefaßt, wenn sie (um die Leibnizsche Formulierung hier[1] anzuwenden) nur perzipiert, nicht wenn sie apperzipiert werden. (Nouveaux essais liv. II, chap. XI, § 4.) Dies darf nicht in dem Sinne verstanden werden, als ob eben Musik nicht in der nachhumpelnden Analyse, sondern im Hören wahrhaft da sei, vielmehr so, daß der Unterschied von Hören und Analyse sich sozusagen innerhalb der Möglichkeiten des Hörens selbst noch einmal wiederholt. Nicht als ob man nun jedes mittelalterliche Werk oder jede Phase der Musik selbst sowohl perzipieren als auch apperzipieren können müsse. Vielleicht ist dies auch der Fall. Uns wichtig ist lediglich das eine, daß der echte Zugang mancher Musik (im Gegensatz zu anderer, apperzipierter) die bloße Perzeption ist.

Das mag in dieser Allgemeinheit kaum verständlich sein, machen wir es uns daher klar an einem Beispiel; etwa an einer für den musikalischen Impressionismus so charakteristischen Akkordparallelverschiebung. (Etwa: Debussy, Pelléas et Mélisande. S. 127. Partition piano et chant, Durand éditeur 1907.)

Es handelt sich dort um ein Absinken eines Dominant-Septimenakkordes: nicht um eine Auflösung in den üblichen Dur- oder Molldreiklang, von dem aus die Dominante nicht als ein Provisorisches, ein Unselbständiges, ein Proklytisches wäre (um den hier wohl übertragbaren Ausdruck der griechischen Betonungslehre zu gebrauchen). Das früher Unselbständige ist hier als selbständige Ausdruckseinheit gestiftet; daher darf auch angesichts des auf den ersten Akkord: d g h d f h folgende e f a c es a nicht als Übergang zu Bdur angesehen werden; auch er sinkt ja wieder hinab um einen Ton in den scheinbaren Septimenakkord von Asdur: es handelt sich

---

[1] Daß die bekannte Anwendung der Perzeptions—Apperzeptionstheorie auf die Musik, die Leibniz selbst macht (Principes de la nature et de la grace, K. 17), nicht mit unserer identisch ist, ist offenbar.

gar nicht um mehrere Akkorde, sondern um einen einzigen wandernden, nicht anders als bei einer echten Melodie, die auch nicht die Verbindung mehrerer Töne darstellt, sondern die Bewegung eines einzigen.

So weit etwa hätte eine Deskription zu gehen. Ihr Objekt ist zwar noch die res quae canitur sicherlich und sicherlich das Objekt, das sich im Hören gibt, aber nicht dieses, wie es sich im Hören gibt. Das heißt: obwohl die Deskription gerade dasjenige geben will, was gehört wird, ist das Gehörte im Hören selbst weniger explizit da. Diese Inexpliziertheit, in der zwar das Einzelne nicht gleichgültig ist, dennoch in isolierter Vereinzelung nicht aufgefaßt wird, ist nun aber kein Manko. Es ist das Kennzeichen jeder Perzeption im Gegensatz zu Apperzeption. Manchem Gegenstand aber kommt es zu — so auch dem impressionistischen Musikstück — perzipiert zu werden; weil ausgesprochene Apperzeption — durch unangemessene Klarheit und Überdeutlichkeit — zerstörend wirkt: ein impressionistisches Bild von Monet, Signac oder Seurat, in seinen Einzelheiten betrachtet, wird unverständlich.

Nun kann aber Attention stets nur ausgehen (bzw. sich zeitigen) in einer Apperzeption. Das lediglich Perzipierbare widersteht dem Aufmerken: zum dritten Male stehen wir vor dem gleichen Resultat.

IV. Schluß

Auch eine einzelwissenschaftliche Frage nach der Möglichkeit (hier also nach der Möglichkeit des Hörens impressionistischer Musik) kann in wahrem kritischen Sinne niemals bedeuten: „ist es möglich oder nicht möglich?" Sondern sie hat auszugehen von der Tatsache, daß es so etwas wie impressionistische Musik gibt, daß diese gehört, gespielt, dirigiert wird: sie kann lediglich das Wie der Möglichkeit betreffen.

Es ist daher anzunehmen, daß unsere drei ersten Paragraphen, die die Möglichkeit eines angemessenen Zugangs im Hören unwahrscheinlich gemacht hatten, von zu engen und hier nicht zuständigen Apperzeptions-Aufmerksamkeitszustands- und Hörbegriffen ausgegangen waren. Unsere erste Frage modifiziert sich jetzt also: „wie sieht die Attention aus, die sich auf Zuständliches richtet?"

Die Frage ist von universeller Bedeutung; sie betrifft nicht nur das Hören, ebenso das Sehen (eben z. B. der impressionistischen Bildwerke) das Riechen usw. Daher fragen wir auch erst einmal universal: wie ist innerhalb eines passiven Zustandes, insofern dieser den einer Sache angemessenen Zugang darstellt, attentionale Zuwendung möglich? Vielleicht beantwortet sich die Frage am praktischsten, wenn wir sie uns vorerst an einem Sinnesgebiet innerlich exemplifizieren, das noch grundsätzlicher als das Hören auf Zuständliches beschränkt ist: so z. B. am Riechen. In welchem Sinne kann ich, wenn ich etwa in einem stark nach irgend etwas riechendem Raume bin, mich attentional auf diesen Geruch einstellen? Was bleibt, abgesehen von der sozusagen privativen Aufmerksamkeit: der Abstellung anderer Intentionen (z. B. durch Augenschließen) an attentionalen Möglichkeiten? Es bleibt etwas, das jener (oft mit dem Ausdruck des Abzielens charakterisierten) Hinwendung geradezu entgegengesetzt ist: ein die Passivität sozusagen erst völlig ermöglichendes Aufgeschlossensein.

Gewiß, mit diesem Worte ist noch nicht viel gesagt; dennoch, selbst wenn die Unterscheidung eine triviale zu sein scheint, ist ihre Fixierung in wissenschaftlicher Absicht durchaus nicht überflüssig. Hatte doch die breite psychologische Fachliteratur

über Aufmerksamkeit bisher stets nur den ersten attentionalen Typ untersucht. Nun scheint aber unser Resultat insofern auch kein letztes zu sein, als auch die „Aufgeschlossenheit" nur möglich ist auf Grund eines Aktes des Aufschließens. Ist die Problematik nicht einfach um eine Etage tiefer verschoben? Sicherlich in gewissem Sinne. Aber eben doch nur insofern, als jene Passivität (als ganz bestimmte Seinsweise des Lebens) sich unterscheidet von der sozusagen schlechten Passivität des toten Dinges; insofern als jedes Leiden Tätigkeit ist. Und nicht zufällig benutzt ja die Sprache für jenes Phänomen, auf das wir es absehen, mediale bzw. reflexive, nicht passive Ausdrücke: sich öffnen", „sich gehen lassen" usw.

Wie aber unterscheidet sich nun dieser Typ der Attention von dem üblichen? Handelt es sich einfach um zwei parallele Möglichkeiten, bedingt die eine die andere, oder sind sie beide verschiedene Ausformungen einer ursprünglichen? Soviel muß doch wohl noch klargestellt werden, ehe wir die spezifische Aufgeschlossenheit gegenüber der impressionistischen Musik charakterisieren.

Aufmerksamkeit als abzielendes Hinsehen, Hinhören auf . . ., also der bisher allein behandelte Typus ist der sekundäre. Er als willensmäßige Einstellung auf etwas, und zwar auf Eines findet (abgesehen von dem Fall des Aufmerksamgemachtwerdens und von der unnatürlichen und verfälschenden Situation der experimentalpsychologischen Untersuchung) dann und wesensmäßig nur dann statt, wenn man primär bereits gefesselt, offen, aufgeschlossen diesem Einen gegenüber war. Jede Auswahl des Aufmerkens wäre sonst unbegreiflich.

Nun mag man sagen, daß Aufgeschlossenheit als „Zuständliche Aufmerksamkeit" (im Gegensatz zur akthaften) nicht nur der impressionistischen Musik angemessen sei. Aber es ist von Wichtigkeit, daß das Mitmachen eines „Brandenburgischen Konzertes" (das natürlich alles andere als ein uninteressiertes wohlgefälliges Zuhören ist) sich vollkommen unterscheidet von dem Mitsein etwa mit einem Debussyschen Prélude. Sicherlich: auch im Mitmachen als unreflektierter Tat, ist schon die Möglichkeit des reflektiven Zuhörens problematisch. Aber diesem Machen (als Nachfolgen, nicht nur als Getragenwerden) ist doch die Möglichkeit, das zu Verfolgende ins Auge zu fassen, eine unvergleichlich viel leichtere, als in dem Fall des Mitseins. Bezeichnenderweise erscheint in der Partitur Folgen, ein Akt, der ja noch nicht eigentliche Analyse ist, keiner Musik gegenüber so unangebracht, wie der impressionistischen.

Dennoch: Bis zum letzten vorbereitet ist nun die Lösung der Frage. Und zwar dadurch, daß sich das Zuständliche, das wir anfangs als den der Sache angemessenen Zugang bezeichnet hatten, nun nicht als irgendein leeres Sein, sondern als „Sein bei" der Musik, als „Sein mit" usw. herausgestellt hat. Damit stellt sich dem revidierten Aufmerksamkeitsbegriff der hier einschlägige Zustandsbegriff zur Seite. Was heißt das? Der Unterschied von Akt und Zustand ist kein prinzipieller; jedenfalls kommt inexplizit fast jedem Zustand eine Beziehung auf einen Gegenstand zu, die bisher (als intentionale) nur für den Akt in Anspruch genommen worden war. Nicht, als wenn wir damit an die kausale (Abhängigkeits)beziehung dächten: daß ein bestimmter Zustand herrühre von irgendeinem vorausgehenden Sachverhalt. Der Gedanke an Kausales liegt uns hier ebensofern, wie er Husserl bei der Aufzeigung der Intentionalität ferngelegen hatte. Gemeint ist das Folgende: es gibt z. B. den

Zustand meines bei Person-Xseins. Dieser Zustand ist nicht — sozusagen solipsistisch und nur für mich, als pures Sosein von mir realisierbar. Er löst sich aber auch nicht auf in eine Unzahl von Intentionen auf X. Es handelt sich um ein Drittes, das man als indizierenden Zustand bezeichnen könnte.

Um einen derartigen indizierenden Zustand handelt es sich nun aber auch bei dem „Dabeisein bei der Musik". Um einen Status, der eigentlich derjenige des gewöhnlichen Lebens ist, das weder stets etwas als etwas fixiert noch stets schläft. Beide Möglichkeiten sind in ihm enthalten. Das heißt bei unserem Musikbeispiel: die Möglichkeit, abzufallen in die pure Passivität und die Möglichkeit, dem Fingerzeig des Zustandsindex' folgend, dasjenige, was vorher lediglich „bei" gewesen war, nun zum intentionalen Gegenüber zu machen. War uns nun der attentionale Bezug zuerst, da wir die niemals realisierte pure Passivität, die gegenstandslose Zuständlichkeit im Auge gehabt hatten, als eine vollendete μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, ein nicht mehr der impressionistischen Musik unangemessener Schritt erschienen, so erscheint uns jetzt die Abwandlung dessen, „bei dem" wir sind, „in dem" wir sind, zu dem wir also sogar in der ausdrücklich attentionalen Relation der Hingabe und Aufgeschlossenheit stehen — zu einem etwas, dem wir gegenüberstehen, das wir attentional geradezu leiten, nicht mehr als eine grundsätzliche; ja nicht einmal als außergewöhnlich: wird doch stets Welt, ohne daß wir sie dadurch veränderten, durch den Akt des Aufmerkens aus dem diffussen „Bei mir"-, „Um mich-" usw. -Seienden zum Gegenüber.

Wir sind am Ende: in der Tat hat im Dirigieren, im Spielen einer impressionistischen Musik eine derartige Indexabwandlung statt. Die Bewegungen des Mitdabeiseins, der ganze zuständlich motorische Habitus wird umgesetzt, mitgeteilt der Leitung und Realisierung dieses Geschehens, an dem man selbst Teil hat, dessen man selbst Teil ist. Diese Mitteilung bzw. Überleitung ist aber — und damit kommen wir zu einem tröstlichen Schlusse — keine zufällige oder erzwungene: es ist der originäre Weg, auf dem auch dem Komponisten das motorisch Zuständliche sich objektiviert hatte in eine dinganaloge Komposition; es ist der echte Umweg (über Objekt, bzw. Objektseinstellung, bzw. Objektattention), auf dem das aus dem Zustand Geborene auch dem Hörer wieder zum Zustand wird.

Zur Biographie Clemens non Papa's[1]

Von

K. P. Bernet Kempers, Haag

In dieser Zeitschrift (IX, 3, Dezember 1926) hat Joseph Schmidt-Bonn[2] die spärlichen Notizen über das Leben des Clemens non Papa, die auf uns gekommen sind, kritisch geprüft und zu sichten versucht. Neues hat er in diesem Abschnitt seiner im theoretischen Teil so schätzenswerten Abhandlung nicht gebracht, aber schon die kritische Zusammenfassung des verzweifelt wirren Materials wäre wertvoll gewesen, wenn Schmidt alle Quellen gleichmäßig berücksichtigt hätte. Es sei deshalb gestattet, hier noch einige Irrtümer zu berichtigen und neue Funde nachzutragen.

Wenn Schmidt sich der Behauptung Eitners[3] anschließt[4], daß die Bezeichnung „Batavus" bei Sweertius[5] nur im allgemeinen einen Niederländer andeute, und somit jedenfalls aus diesem Grunde Clemens non Papa nicht für einen Nordniederländer gelten lassen will, so ist zunächst darauf hinzuweisen, daß an anderer Stelle Sweertius sehr bestimmt sagt[6]: „Hollandia sita est in ea insula, quam Bataviam olim dixerunt", so daß man die Stelle „Clemens non Papa, Batavus"[7] etc. nicht anders als „Clemens non Papa, ein Holländer" wird übersetzen dürfen. Es hätte ja auch für Sweertius gar keinen Zweck gehabt, zu betonen, daß der Meister ein Niederländer war, denn das ging überhaupt schon aus dessen Erwähnung in den „Athenae belgica sive nomenclator infer. Germaniae scriptorum" hervor. Jedenfalls ist es sehr unwahrscheinlich, daß der Meister, wie van der Straeten[8] andeutet, aus Bethune stammt, denn in diesem Falle wäre Clement ein Wallone und seine Muttersprache Französisch gewesen, was mit der Tatsache, daß kein zweiter niederländischer Meister um die Komposition holländischer Texte (die Souterliedekens!) sich so verdient gemacht hat wie gerade Clemens non Papa, sich unmöglich vereinigen läßt. Daß Clement also entweder Fläme oder Nordniederländer gewesen ist, kann man daher kaum in Abrede stellen.

Der Name Clement (denn so finden wir des Meisters Namen, wenn er nicht latinisiert wird, in den ersten französischen Drucken: Jacques Clément, in den Souterliedekens sogar Jacobus Clement non Papa) ist auf der nordniederländischen Insel Walcheren sehr häufig, und auch die jetzt über ganz Nordniederland verbreitete Familie Clement stammt aus der Provinz Zeeland[9]. Schon im späten

---

[1] Ergebnisse aus des Verfassers noch ungedruckter Münchner Dissertation „Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten" (1926).

[2] Die Messen des Clemens non Papa. I. Leben und Werk des Meisters.

[3] M. f. M., 4. Jg. 1872, Beil. 52. Zitiert a. o. O., S. 130.

[4] Loc. cit.

[5] F. Sweertius, Athenae Belgicae. Antwerpen 1626, S. 179.

[6] Op. cit. S. 28.

[7] Op. cit. S. 179.

[8] E. van der Straeten, La musique aux Pays-Bas avant le XIX. Siècle. Bruxelles 1867—88. Tom. I, S. 240, Anm.

[9] Vgl. Nieuw Nederlandsch biografisch Woordenboek, Leiden 1911, 1e deel, S. 606 ff.

Mittelalter kommt der Name ziemlich häufig in Middelburg vor, der Hauptstadt der Provinz Zeeland auf der Insel Walcheren. So waren im Jahre 1466 „Mr. Clement en Cornelis" Rektoren des dortigen Gymnasiums[1]. Und auch der Name des einzigen unzweifelhaften Schülers des Meisters, Gherardus Mes, ist auf Walcheren jetzt noch häufig: es liegt also nahe, anzunehmen, daß man den jungen Mes vorzugsweise bei dem berühmten engeren Landsmann in die Lehre getan hat. Denn der Name Mes ist im übrigen Holland gar nicht häufig, und die von Schmidt angenommene Identität oder Verwandtschaft der Namen Mes und Maes oder gar Massenus kann man gar nicht entschieden genug ablehnen; für einen Holländer ist das einfach unannehmbar. Mes (sprich: Meß) heißt Messer, Maes (spr.: Maas) dagegen Maas (der Strom) oder „Masche", Petrus Massenus dagegen heißt weder Mes noch Maes, sondern Maassens oder Masens.

Andere Schüler des Meisters lassen sich nicht mit Bestimmtheit nachweisen: Baet könnte einer gewesen sein, vielleicht auch Jacobus de Kerle. Letzterer nämlich ist aus Ypern gebürtig, und schon Ursprung[2] hat die Stelle aus J. B. Gramayes „Ipretum" erwähnt, wo es heißt: „Musici Clementem non Papam & Andream Pevernaige Ipreti invenerunt"[3]. Falls diese Nachricht stimmt, könnte es also wahrscheinlicher sein, daß de Kerle seine Ausbildung bei dem berühmten Mitbürger genossen hat, als daß man ihn dem mehr oder weniger obskuren Gilles Bracquet, der seit 1550 als Sangmeister am St. Martinsstift tätig war, anvertraut hätte. Ursprung ist merkwürdigerweise nicht zu diesem Schlusse gekommen. Wenn die später zu erörternde Annahme, daß Clemens non Papa im Jahre 1555 gestorben sei, richtig ist, so trifft das auffallend mit de Kerles Abschied von der Heimat zusammen: im selben Jahre wanderte dieser nach Italien.

Was den Namen Clemens non Papa anbelangt, so erfährt auch der Umstand, daß der Meister in Ypern gewohnt hat, eine ganz unerwartete Deutung. Bis jetzt hat man immer gemeint, der Meister habe in dieser Weise andeuten wollen, daß er nicht der Papst (Clemens VII.) sei. Dabei wurde aber vergessen, daß Giulio de Medici, der 1522—34 unter dem Namen Clemens VII. Oberhaupt der Kirche war, schon lange das Zeitliche gesegnet hatte, ehe man irgend etwas von Clemens non Papa wußte, dessen erste Kompositionen 1539 in einem französischen Sammelwerk[4] unter dem Namen Jacques Clement erschienen. Der Name Clemens non Papa taucht zum ersten Male 1546 auf in den in den Niederlanden gedruckten: „Motecta quinis vocibus auctore Clemens non Papa, Antwerpiae apud Tilmannum Susato 1546"[5].

Da bis 1545 nur französische Drucke Werke unseres Meisters bringen[6], scheint

---

[1] J. G. Voegler, Geschiedenis van het Middelburgsch Gymnasium (im „Archief uitgegeven door het Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen", Bd. VI, S. 249).

[2] Otto Ursprung, Jacobus de Kerle (1531/32—1591), sein Leben und seine Werke. Münchener Dissertation 1913.

[3] J. B. Gramaye, Ipretum sive Flandriae occidentalis illustratae, Volumen primum. Bruxellae X Kal. Sept. MDCXI, S. 32.

[4] E. B. (= Rob. Eitner, Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts, Berlin 1877) 1539 t.

[5] Leider verschwunden.

[6] Vollständige Bibliographie der im Druck erschienenen Werke Clements im 2. Teil meiner oben erwähnten Dissertation.

die Annahme nicht zu kühn, daß Clement bis zu diesem Jahre in Frankreich angestellt gewesen ist und sich dann in den Niederlanden, und zwar in Ypern, niedergelassen habe. Auch macht er die Bekanntschaft des Susato in Antwerpen, der 1545 im „huitiesme Livre des Chansons"[1] auf einmal nicht weniger als acht Chansons des Meisters bringt, während er bis dahin ihm noch gar keine Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Im nächsten Jahre erweist er ihm sogar die seltene Ehre eines nur seinen Motetten gewidmeten Bandes, und da erscheint zum ersten Male der Beiname „non Papa". Dieser scheint also mit der Niederlassung des Komponisten in den Niederlanden irgendwie zusammenzuhängen. Es dürfte daher nützlich sein, sich über die örtlichen Umstände näher zu unterrichten. Neben dem schon erwähnten Werk Gramayes gibt das prachtvolle, illustrierte Werk von Antonins Sanderus „Flandria illustrata"[2] reichlichen Aufschluß. Wichtig für den Musikhistoriker sind da bei der Besprechung Yperns zunächst die Bemerkungen[3]:

Andreas Pevernagius a Gramajo lib. 2 (? B. K.) occidental. Fland. recensetur inter Iprenses: ab aliis tamen Contracensibus [sic! Soll wohl sein: Cortracensibus] afferitur, vir fuit in Arte musica clarissimus, et in aede Cathedrali Virginis Matris apud Antwerpienses phonascus. In eadem arte eximius ab eodem Gramajo recensetur etiam inter Iprenses Clemens non Papa. Sed de his alibi plura.

Jacobus de Keerle Flander. Iprensis Metropolitanae Ecclesiae Camarcicensis Canonicus edidit folio regali Missas quatuor ac quinque Vocum, quas typis suis evulgavit Antwerpiae Christophorus Plantinus.

Dann aber weiter:

Jacobus Papa Iprenses sacerdos ac Poeta, edidit elegias varias Brugis typis Huberti Croci in quarto. Pleraeque earum sunt de certamine gallicum aquila, hoc est de dissensione bellisque Francisci Gallorum Regis & Caroli quinti Caesaris.

Wenn also diese beiden Geistlichen, der Dichter Jacobus Papa und der Komponist Jacobus, mit dem an Päpste gemahnenden Familiennamen Clement oder Clemens in einer Stadt beisammen wohnten, läge es da nicht nahe, anzunehmen, daß der Komponist sich scherzhafterweise von dem Dichter unterscheiden wollte, indem er sich Jacobus Clemens non Papa nannte?

Auch an anderen Stellen gibt Sanderus hie und da eine kurze Notiz über einen berühmten Musiker; so wird unter den berühmten Männern, die aus Gent stammen, genannt[4]:

Petrus Massenus. Chori musici apud Carolum quintum Caesarem Rector.

Bei Brügge heißt es[5]:

Illis omnibus iam acroama canat egregius apud Venetos musicus Adrianus Willeotus [sic!], Brugis natus, quem versibus suis Adrianus Scorelius Poeta Batavus celebravit.

---

[1] C. B. 1545.

[2] Flandria illustrata ab Antonio Sandero. Gandavensi Eccl. Iprensis Canonico Grad. Affecto. Tomus primus. Coloniae Agrippinae. Sumptibus Cornelii ab Egmondt et Sociorum M.D.C.XXXXI.

[3] Op. cit. S. 353.

[4] Op. cit. S. 164.

[5] Op. cit. S. 210.

und unter den „viri eruditione Cortracenses“ wird wieder genannt[1]:

Andreas Pevérnagius. Symphonascus seu chori musici Ecclesiae Cathedralis Antverpiensis magister, composuit opera multa musica, & inter alias cantiones sacras, quae moteta vulgus vocat, sex, septem et octo vocum, quibus addita sunt elogia nonnulla versibus expressa latinis, quae omnia viva voce, omnisque generis instrumentis cantatu commodissima anno 1578 impressit Plantinus. Prodierunt, & eiusdem Pevernagii alii tres cantionum libri, quinque vocum. Collegit idem harmoniam coelestem ex operibus excellentium musicorum 4, 5, 6, 7 & 8 vocum, in quibus suavissima, ut dicunt, madrigalia continentur. Celebrat hunc carminibus suis Franciscus Haemus eique adhuc nuper superat filius Andreas item Pevernagius Soc. Jesu Sacerdos, vir doctrinâ, facundia, ac virtute clarus, ac de Rep. Gandavensi propter conciones istic habitas optime meritus.

Ungemein wichtig ist dann aber im Artikel: Dixmuda die Mitteilung[2]:

Sepultus est in ecclesia Dixmudana **Clemens non Papa** inibi phonascus clarissimus sui temporis musicus.

Also im Ypern benachbarten Dixmüden hat Clement sein letztes Amt vertreten; dort, in dem kleinen Orte lebte der „clarissimus sui temporis musicus“ als „phonascus“ (Gesanglehrer) und dort wurde er begraben. Eine Gesamtansicht von Dixmüden bei Sanderus[2] zeigt, daß die Stadt nur eine Kirche, die sogenannte „Groote Kerk“ besaß, die St. Nikolaus gewidmet war, und dort ruhten die Gebeine des Meisters, bis 1914 der Krieg die Kirche samt der ganzen Stadt vernichtete, so daß diese neu erbaut werden mußte.

Damit ist also die Notiz aus dem „Magasin pittoresque“ vom März 1869[3] bestätigt, die schon Heye bekannt war, der sie aber, da sich in Dixmüden infolge Fehlens näherer Angaben kein Grab auffinden ließ und auch keine Quelle angegeben war, mit Recht ablehnen zu müssen glaubte.

Daß ein Meister wie Clement in einer so kleinen Stadt sein Leben beschlossen hat, kann nicht so sehr befremden, wenn man weiß, daß z. B. auch Crequillon in Béthune gestorben ist, wo er Pfründen besaß.

In welchem Jahre starb nun Clemens non Papa und wie alt mag er geworden sein? — Wenn man zur Feststellung des Todesjahres ausschließlich die Stelle bei Finck[4] und den Klagegesang des Vaet heranzieht, so darf man nicht vergessen, daß Fincks Werk zwar 1556 erschien, aber doch wohl schon 1554 oder 1555 geschrieben sein mag, und daß auch die Komposition Vaets zwar 1558 gedruckt ist, aber wohl auch 1557 oder gar schon 1556 komponiert wurde, so daß jedenfalls feststehen dürfte, daß Clement 1555 noch am Leben, 1557 aber bereits gestorben war.

Aus dem Umstand, daß 1556 Phalesius in Löwen anfängt, die Messen des Clemens non Papa einzeln herauszugeben, dürfte auch abzuleiten sein, daß der Meister

---

[1] Flandria, sive Antonii Sanderi Gandavensis, et Eccl. Iprensis Canonici Grad. Affecti Flandriae illustratae, Tomus Secundus. Coloniae Agrippinae. Sumptib. Cornelii ab Egmondt et Sociorum. M.D.C.XXXXIIII. S. 417.

[2] Op. cit. S. 644.

[3] S. 86, Artikel Dixmüde: „parmi les personages qui y ont été ensevelis, il faut citer un fameux musicien Clemens non Papa“.

[4] Hermann Finck, Practica Musica, Wittenberg 1556. Die Stelle: „nostro vero tempore novi sunt inventores“ bei Fétis, Biographie universelle, 2. Aufl., Brüssel 1875, Bd. II, S. 315.

gegen ist eine gewisse, wenn auch nicht näher bestimmbare Beziehung zum kaiserlichen Hofe nicht zu leugnen. Schon die beiden Motetten „Quis te victorem dicat“ und „Caesar habet naves validas“ weisen mit Bestimmtheit darauf hin, und auch die Trauermotette auf den Tod des Herzogs von Aerschot, Philipp van Croy, der einer der vornehmsten Edlen am Hofe Karls V. war und 1549 starb[1], beweist es. Der Kapelle in Wien hat Clement nicht angehört, und auch die Madrider Kapelle, die 1547 den Kaiser zum Reichstag in Augsburg begleitet hat, zählte ihn nicht unter ihre Mitglieder[2]. Philipp Ulhard, der 1548 die

Cantiones Selectissimae[2]. Quatuor vocum
ab eximiis et praestantibus Caesarea maiestatis capellae Musicis Cornelio Cane, Thoma Crequillone, Nicolao Paijen et Johanne Lestainnier Organista. Composita in Comitis Augustanis studio et impensis
Sigismundi Salmingeri in lucem aeditae
Liber Primus
Quis neget humanas cantu mollescere mentes
Musica cum saltus saxa ferasque trahat
(Vignette)
Cum gratia et privilegio Caesareae et Regiae Maiestatis
Philippus Ulhardus excudebat Augusta
Vindelicorum Anno 1548

herausgegeben hatte, ließ diesem Werke, das den Kompositionen der ausgezeichnetsten Mitglieder der genannten Kapelle gewidmet war, im folgenden Jahre ein zweites Buch folgen:

Cantiones Selectissimae[4]
Quatuor Vocum
Liber Secundus
Quis negat etc.
1549

welches nur Kompositionen des Petrus Massenus und Clemens non Papa enthält. Zwar fehlt im Titel dieses zweiten Buches der Hinweis auf die kaiserliche Kapelle, aber da wir wissen, daß Massenus Kapellmeister der Wiener Kapelle war, so muß man wohl annehmen, daß auch Clement, der mit nicht weniger als elf Motetten vertreten ist, irgendwie einer dritten, also wahrscheinlich niederländischen Kapelle angehörte. Die Kapellmeisterstelle hat er wohl nicht inne gehabt, denn im Index des erwähnten Werkes wird nur Massenus mit dem Magistertitel ausgezeichnet: „a principio apparent: Salve suprema trinitas et Discessu dat, Magistri Petri Masseni, ut patet inspicienti, ea, quae per numerum sequuntur sunt Clementis non Papa“ [sic!].

Die Frage nach dem Lehrer unseres Meisters ist nicht zu lösen. Doch möge auf den Umstand hingewiesen sein, daß von den elf Messen des Meisters, deren zugrunde-

[1] „O quam moesta dies“.

[2] Verzeichnis der Kapellmitglieder im „Catalogus Familiae Totius Aulae Caesareae per expeditionem adversus inobedientes usque Augustam Rheticam etc. etc. etc. Coloniae apud Henricum Mameranum ... Anno 1550. Mitgeteilt in des Verfassers Dissertation.

[3] E. B. 1548.

[4] E. B. 1549.

gelegten Tonsätze bekannt sind, drei auf einer eigenen Komposition des Meisters, zwei auf eine von Manchicourt, zwei auf eine von Sermisy, eine auf eine von Willaert, und drei auf eine von Lupus Hellinck aufgebaut sind. Verfasser neigt der Ansicht zu, daß man in Letzterem den Lehrer Clements zu erblicken hat; die Kompositionen, die ihm von diesem Meister bekannt sind, bestärken ihn in dieser Meinung.

Ein unbekanntes Schreiben von Heinrich Schütz

Mitgeteilt von

F. A. Drechsel, Markneukirchen

Die Musik am kursächsischen Hofe, von den Kurfürsten seit 1548 mit besonderem Eifer gepflegt, erreichte im 3. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts einen Höhepunkt ihrer künstlerischen Entwicklung. Wir sehen Heinrich Schütz, „eine der seltenen Persönlichkeiten, deren Erscheinung überall wie die eines höheren reineren Geistes aus einer besseren Welt wirkt"[1], seit 1617 endgültig als Kapellmeister im Dienste Johann Georgs I., unermüdlich um den inneren und äußeren Ausbau der Kapelle sich bemühen. Der 1630 ausbrechende Schwedische Krieg zwang Kursachsen, die bis dahin beobachtete Neutralität aufzugeben. Die nun folgenden Kriegsnöte machten die von Schütz errungenen glänzenden Erfolge zunichte: 1631 „war das Leben der Kapelle, dieser herrlichen Anstalt, fast vernichtet; nur spärliche Keime erhielten sich; sorgsam gepflegt vom würdigen Schütz"[2].

Ein Beispiel dafür, wie Schütz die kümmerlichen Reste der Kapelle zu neuem Leben zu erwecken bemüht war, bietet ein im Hauptstaatsarchiv zu Dresden[3] befindliches Aktenstück: zwei lose Blätter, ohne Datum und Unterschrift. In den Repertorien des Archivs ist das Schriftstück nur als „Memorial, die Verbesserung der Musik betr. um 1650" bezeichnet. Es lautet:

Memorial was bey Vnsern Gnedigsten Churfürsten Vndt Herrn, in puncto die Verbesserung der Music betreffend, Ich Vntterthenigst fürzubringen.

1.

Worumb ich bishero meine schrifftliche meinung, welche Seine Churf. Durchl. mir hielt Vonn Zu meiner Wiederkehr aus Italia zur Sachsenburgk aufzusetzen anbefohlen, nicht Verfertiget Vndt bis dato übergeben habe? als nemlichen aus Vrsachen: 1. weil ich mich zu schwach befinde solche reformation oder revision for meine person alleine Vorzuschlagen Vndt zu volnziehen, für das andre auch, in ansehung deren itzo allerhandt fürgehenden schweren Vorrichtungen, Ihre Churf. Durchl. hirinnen ich nicht molestiren, Vndt diese expedition bis zu Kunfftig etwa bessern Zeiten, Vorschieben wollen.

[1] M. Fürstenau, Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen Kapelle, 1849, S. 57, übereinstimmend mit Karl August Müller, Forschungen auf dem Gebiete der neueren Geschichte, 1838.
[2] Fürstenau, a. a. O., S 60.
[3] Loc. 8687.

2.

Wo fern aber ja Seiner Churf. Durchl. gnedigst belieben möchte almehlich eine Kleine Vorbereitung Zu solcher Vorbesserung machen zu lassen, wer mein Vnterthenigster Vorschlag, das durch schrifftlichen oder mündlichen befehl (: doch weiter nichts als in diesem paß :) der H. Reichspfennigmeister dem H Hausmarschall adjungiret würde, das Sie beyde ingesambt, was vor imperfection in der Music sich befinden würde, Von dem capelaristen Vndt etlichen der Eltesten Vndt besten Instrumentisten Vernemen, Vndt Ihrer Churf. Durchl. hirauff Vnterthenigst berichten wolten, Vndt Könte solch Examen nach folgenden 4 Capitteln angestelt werden:

1. Vnter den Instrumentisten
2. Vnter den Sängern
3. Vnter den Instrumentisten Knaben
4. Vnter den Sänger Knaben.

3.

Weren Seine Churf. Durchl. auch Vnterthenigst zu berichten das diese revision Vndt dahin vürende Vorbesserung nicht grössere Vnkosten Verursachen, dahero auch Keinen der Musikanten nachtheilig oder schädlich sein würde, Sintemal etliche derselben nichts desto minder in der Kapell beym Pult verbleiben, etliche aber sonst zu Dinsten, da sie Vieleicht nicht geringeres auskommen, befördert, Vndt an dero Statt newe (: sonderlich Sänger an welchen der gröste mangel ist!) angenomen werden Könten.

Erinnerung wegen des Tenoristen von Eulenburgk[1].

Vor ein halben Jahr Vndt auch itzo im herabreisen nacher Leibzigk, hab zu Eulenburgk ich einen gueten armen gesellen, ist Baccalaureus daselbst in der schul, mit namen George Hempel, einen Tenor singen gehöret, dessen stimme mir so trefflich gefallen hatt, als nie in teutschland ich mich erinnere eine gehört Zu haben. wolte Zu Vnsers Gnedigsten Churf. V. herrn gefallen es stellen, ob ümb besser Examinis willen, Ihre Churf. Durchl. an dem Superintendenten D. Polycorpur daselbsten befehl ergehen lassen wolten, das besagte person Er Künfftige ostern hinauff nacher Dresden Vorsenden, inmittelst seine stelle vacirend halten, Vndt ferneres bescheides gewertig sein solte!

Vorzeichnüs derjenigen Puncten, welche Vnser Gnedigste Churfürst Vndt Herr, dem H. Haus Marschalln zu schreiben Vndt anbefehlen lassen könnte.

1.

Das derselbe nemlich sehen solle, was von Instrumenten Vndt musicalischen Sachen Heinrich Schütz, an itzo mit sich aus Italia gebracht hat, Vndt zu Ihrer Churfl. Durchl. gesunden anheimbkunfft hirvon Relation thun, Vndt die specification Vnderthenigst fürtragen.

[1] Eulenburgk = Eilenburg.

2.

Weil Ihre Churfl. Durchl. gnedigst entschlossen, das hinfuro alle Taffelknaben, oder Discantisten so bey der Taffel aufwarten, Zu caspar Kitteln[1] in die Institution Vndt zwar ehistes gethan werden sollen,

Das wolermelter H. Hausmarschall, wie Sie bey Ihme Vntterzubringen sein mögen, auf mittel denken mit denen H Cammer Räthen sich hir Von Vntterreden Vndt Seine Churf. Durchl. disfals wieder berichten wolle.

3.

Weil auch Ihre Churf. Durchl. den Italianischen Discantgeiger Francesco Castelli[2], welcher seinen Dienst Vntterthenigst anpraesentiret, auf Ein jahr zur prob Vntterhalten Zu lassen gnedigst bewilliget, als wolten Ihn Gnst der H. haus Marschall, inmittelst Vndt bis zu Vnsers gnedigsten h auch gesunden anheimbkunfft In Ihrer Churf. Durchl. namen anbefehlen:

1. Friederich Lebzeltern[3] das derselbe besagtes Discantgeigers weibe zu Venedig alle Monat Vndt de dato den 1 Novembris angehendt, 10 Venedische Ducati correnti zu 6 ℔.[4] 4 soldi ieden gerechnet, wolle entrichten lassen. Wirdt von 8 in die 9 Thlr sich belauffen.

2. Dem Cammermeister. Das nach Vnsers Gnedigsten H. beliebung Er Zu des Italianers Vnterhalt Ihme Monatlichen auch 10 oder 12 Reichsthlr reichen V. folgen lassen solle. Vndt mus alhir der Knabe, welcher bey vorigen Discantgeiger[5] Zu lernen angefangen hatt, mit eingedinget werden.

3. Das des tages Eine Kanen Wein Vndt . . . von solche wie hierbevor dem Carlo Farina, Ihme auch gefolget werde.

4. Weil der Capellmeister[6] zu besserer fortbringung Vndt anstellung der Music, ůmb etwas enderung mit dem pult in der Kirchen auf dem Chor, sollicitiren thut, als solte gleihsfals der H haus Marschall (: auch wol mit zuziehung D. Hoën[7], si placet :) Seine Meinung anhören, Vndt indeweder ins werk richten, oder wo diese enderung Sie der wichtigkeit befinden würden, Vnsern Gnedigsten h hirvon wieder berichten.

Den sichersten Beweis, daß Heinrich Schütz der Verfasser dieses Memorials ist, geben die Schriftzüge, wie wir sie aus andern Handschriften Schütz' kennen[8]. Darum bedarf es kaum anderer Beweisgründe, die sich gleichwohl aus dem Inhalt des Schreibens mehrfach ergeben. Dem äußeren Schein nach (öftere Korrekturen, nur angedeutete Höflichkeitsformeln usw.) handelt es sich vielleicht nur um einen Entwurf, der Schütz als Grundlage für das an den Kurfürsten einzureichende Memorial diente.

---

[1] Kaspar Kittel, s. unten.

[2] Francesco Castelli, s. unten.

[3] Geschäftsträger des Kurfürsten für Italien, auch „Lebzelter".

[4] lira?

[5] = Carlo Farina.

[6] Zacharias Hestius, s. unten.

[7] Hofprediger Dr. theol. Hoë, s. unten.

[8] Vgl. z. B. Hauptstaatsarchiv Dresden, loc. 7328: Ein Brief von Heinrich Schütz an den Geh. Rat und Kammersekretär Wilhelm Ludwig Moser, den Dresdener Orgelbauer Gottfried Fritsche betr. (1624).

Schwieriger ist die zeitliche Einordnung des Schriftstücks. Die Worte „Vonn zu meiner Wiederkehr aus Italia“ deuten auf das Jahr 1629 (Schütz kehrte im Spätherbst 1629 aus Italien zurück). Die Erwähnung Kaspar Kittels, der am 9. Okt. 1639 starb, beweist, daß das Schriftstück vor dem 9. Okt. 1639 entstanden sein muß. Aus den Worten „an itzo mit sich aus Italia gebracht“ und daraus, daß Schütz den kurfürstlichen Befehl schon nach seiner Rückkehr aus Italien empfing, kann man wohl schließen, daß es Anfang 1630 angefertigt wurde. Dazu passen auch die „itzo allerhandt fürgehenden schweren Vorrichtungen“, womit sicherlich die kriegerischen Verwicklungen gemeint sind. Auch die auf Castelli bezügliche Stelle fügt sich gut in diesen Zeitpunkt ein.

Über die in dem Schreiben angeführten Personen sei erläuternd folgendes bemerkt:

Kaspar Kittel, geb. 1603 zu Lauenstein, hatte vier Jahre (etwa von 1624 bis 1628) auf Kosten des Kurfürsten in Italien studiert und war dann als Theorbist in der kurfürstlichen Kapelle angestellt worden. 1632 hatte er zugleich das Amt eines Instrumenteninspektors zu versehen. Seine Söhne, Christian und Christoph, standen später auch im Dienste des Kurfürsten.

Carlo Farina, geb. in Mantua, war einer der ersten Violinvirtuosen und -komponisten auf deutschem Boden. Er kam 1625[1] an den kursächsischen Hof. Gerber erwähnt Sonaten und Pavanen Farinas, die 1628 in Dresden erschienen sind. Ein frühes Beispiel für die Entwicklung der Technik des Violinspiels ist das capriccio stravagante seines op. 2. Nach einer Mitteilung des Archivrats Diestel[2] wurde 1626 (12. Nov.) eine nach dem Urteil Heinrich Schütz' „sehr gute, und dergleichen jetzt hier zu Lande gar nicht auffindbare Discantgeige“ für die kurfürstliche Instrumentenstube zum Preise von 20 Thlr. 20 gr. angeschafft. Gleichzeitig erwarb Carlo Farina ein solches Instrument. Dieser Kauf ist übrigens nicht ohne Bedeutung für die Frühgeschichte unsrer Violine. — Farina scheint (nach dem Inhalt unseres Memorials) den sächsischen Hof schon um 1630 wieder verlassen zu haben[3].

Über Francesco Castelli erfahren wir aus einem Schreiben Heinrich Schütz' aus Venedig vom 29. Juni 1629[4], daß er damals als der beste Diskantgeiger in Venedig galt; er war vorher 13 oder mehr Jahre am Hofe zu Mantua, „alda die Music über alle andern Höfe in gantz Italien ohnlängst floriret hat“, angestellt. Er konnte „eine ganze Compagnie Geiger neben sich richten und gut machen“ und war außerdem „ein sehr frommer und thätiger Mann“. Schon von Venedig aus regelt Heinrich Schütz Castellis Besoldung, Verpflegung usw. C. scheint nur kurze Zeit, eben auf ein Probejahr, am kursächsischen Hofe geblieben zu sein. In einem von Fürstenau (a. a. O., S. 58) mitgeteilten Verzeichnis der Kapellmitglieder vom Jahre 1632 wird sein Name nicht erwähnt.

D. Hoë ist der Hof-, spätere Oberhofprediger Dr. theol. Matthias Hoë von Hoënegg, der von 1610 bis 1645 Kurator der Hofkapelle war. Das Amt der Kuratoren bestand schon seit 1554; es befand sich von 1592 bis 1680 in den Händen der Oberhofprediger. Diese Kuratoren oder Inspektoren führten die Oberaufsicht über die Kapelle. D. Hoë scheint die auf Hebung der Musik gerichteten Bestrebungen des Kapellmeisters Schütz tatkräftig unterstützt zu haben; er klagt 1640 in einem Memorial, „daß die Musik in der Hofkapelle in solches Abnehmen gerathen, daß man fast gar nichts mehr figuraliter musiciren kann; sintemal nicht allein kein rechter Altist, sondern auch nur ein einziger Discantist vorhanden“[5].

[1] H. J. Moser, Geschichte der deutschen Musik II$_1$, S. 108. — Mehr über F. s. bei Wasielewski, Die Violine und ihre Meister, 1883, S. 52 ff.

[2] Monatshefte für Musikgeschichte XXIII, 2.

[3] Vgl. aber Mosers (a. a. O., S. 108) Angabe, wonach F. bis 1633 in Dresden geblieben sein soll.

[4] Fürstenau, a. a. O., S. 80.

[5] Fürstenau, a. a. O., S. 62.

Der Kapellmeister, der um Änderung des Pultes in der Kirche „sollicitirte", dürfte der Magister Zacharias **Hestius** gewesen sein. Er war zu Schütz' Zeit (bis 1640) Vizekapellmeister und hatte als solcher u. a. den 1. Kapellmeister im Kirchendienst zu vertreten[1]. Hestius war vor seiner Anstellung bei Hofe (1615) Kantor an der Landesschule zu Meißen.

Es ist hier nicht unsere Aufgabe, die Ergebnisse der Bemühungen unseres Heinrich Schütz im einzelnen zu betrachten. Wir wissen, daß der schier unaufhaltsame Niedergang Schütz veranlaßte, 1651 und 1653 um seinen Abschied zu bitten. Nur die um 1640 erfolgte Gründung der kurprinzlichen Kapelle rettete die Musik am kursächsischen Hofe vor völligem Untergang. Erst als beide Kapellen nach dem Tode Johann Georgs I. (1656) vereinigt worden waren, ging es wieder aufwärts, so daß auch Heinrich Schütz als „alter Greiß", wie er sich schon 1653 nennt[2], mit dem Erfolg zufrieden sein konnte.

Zehnter Jahrestag des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg

Von

Theodor W. Werner, Hannover

Am 20. und 21. Juni dieses Jahres fand die Tagung der Mitglieder des fürstlichen **Instituts für musikwissenschaftliche Forschung** und der **Gesellschaft der Freunde des Instituts in Bückeburg** statt. Die zehn Jahre, die seit der Gründung des Instituts durch **C. A. Rau** vergangen sind, zählen, wie Professor Seiffert, der stellvertretende Direktor, mit Recht meinte, als Kriegsjahre. Eine in ihrem vollen Umfang überhaupt nur mit einem Übermaß von äußeren Mitteln durchführbare Gründung verlor in dem vierten Jahre ihres Bestehens ihr Haupt. Zu gleicher Zeit setzten schwere wirtschaftliche Nöte und Kämpfe ein, die den Bestand des Instituts gefährdeten, und in deren Bekämpfung und endlicher Überwindung das unabmeßbare Verdienst Prof. Seifferts besteht. Es hat Zeiten gegeben, in denen jedes Ziel in dem grauen Nebel der alltäglichen Not zu verschwinden drohte, und es ist sehr begreiflich, daß Der nicht gern von diesen Zeiten spricht, der sein Herz rätselhaft vertrauensvoll an die Erhaltung der Einrichtung gehängt hat. Und die bloße Erhaltung des äußerlich Bestehenden wurde zeitweise das einzige Ziel, das vor dem tapferen Steuermann lag, und das wirkliche Ziel des Werdens und der Vollendung kann erst jetzt wieder ins Auge gefaßt werden.

Für diese Auffassung zeugte eine neue Einrichtung, die von Prof. Seiffert getroffen worden war, und die mit Dank entgegengenommen wurde. Man hatte für den Beratungstag eine Sitzung anberaumt, zu der die musikwissenschaftlichen **Seminare** eingeladen waren. Leider hatten nur Berlin und Halle Vertreter entsandt. Prof. Seiffert sprach in längeren Ausführungen über die Geschichte und den augenblicklichen Zustand des Instituts; es zeigte sich in der anschließenden Unterredung, daß in der akademischen Jugend klare Vorstellungen über den Sinn dieser Einrichtung nicht vorhanden waren. Und doch ist, wie Prof. Seiffert mit großem Ernst

[1] Näheres vgl. **Fürstenau**, Zur Geschichte der Musik usw., Dresden 1861, Bd. I, S. 163.

[2] Fürstenau, Zur Geschichte der Musik usw., Bd. I, S. 42.

betonte, gerade die Jugend an das Institut auf das stärkste gebunden, da ihr, und ihr allein die bisher geleisteten und in der Zukunft noch zu leistenden Arbeiten zugute kommen sollen. Die jüngeren Geschlechter müssen begreifen, daß in dem Institut nur für sie gearbeitet wird; sie müßten sich verpflichtet fühlen, dem Institut mit allen Kräften beizustehen und ihm — so weit wird ja der deutsche Idealismus noch tragfähig sein — zu helfen. Das Institut sammelt durch jüngere Gelehrte alle erreichbaren Archivalien, biographischen und bibliographischen Nachrichten. Diese werden so nach verschiedenen Gesichtspunkten verzettelt, daß keine Anfrage, sie komme, aus welcher Richtung sie wolle, unbeantwortet bleiben wird. Das Institut ist nicht eine Arbeitsstätte im Sinne eines Seminars oder einer Bibliothek; es ist eine Nachweisungsstätte für Daten aller Art über Künstler, Kunstwerke und über ihre Literatur. Daß das Institut selbst über eine reiche Bibliothek verfügt, wurde von den Delegierten mit Erstaunen wahrgenommen. Eine eingerichtete photographische Anstalt reproduziert seltene oder schwer erreichbare Werke in Schwarzweißtechnik.

Die Arbeit des Institus geht aber noch in anderer Richtung. Es gibt fünf Reihen von Veröffentlichungen heraus; die erste betrifft ältere Musikwerke, die zweite enthält Tafelwerke, die dritte das bekannte „Archiv für Musikwissenschaft", die vierte Quellenstudien zur Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte, und die fünfte die stilkritischen Studien. Was hier in zehnjähriger Arbeit trotz der Ungunst der Verhältnisse und mit rühmenswerter Unterstützung eines opferwilligen Verlegers geleistet worden ist, darf keineswegs gering geschätzt werden.

Aus der Jahresversammlung der Mitglieder des Instituts ist mitzuteilen, daß Bückeburg durch den Tod D. F. Scheurleers, des bekannten holländischen Liebhabergelehrten, einen schweren Verlust erlitten hat. Unter den Mitgliedern konnte Herr Geheimrat J. Smend die Vollendung des 70. Lebensjahres feiern; die Mitglieder Schering und Schiedermair wurden 50 Jahre alt. Zu neuen Mitgliedern wurden bestellt: Georg Kinsky und Th. W. Werner. Zum außerordentlichen Mitglied wurde A. Smijers ernannt. Zu Senatoren wurden gewählt: die Herren Schünemann und Sachs.

Da das Institut bei der Entwertung des Geldes und der Unsicherheit der freiwilligen Hilfe aus Eigenem nicht bestehen konnte, so tat es das, was alle Universitäten und Hochschulen auch getan haben: es umgab sich wie mit einem schützenden Wall mit einer „Gesellschaft der Freunde". Diese Gesellschaft der Freunde hat ihren Sitz von Leipzig nach Bückeburg verlegt. Sie hat den Jahresbeitrag, in der Hoffnung auf Erhöhung ihrer Mitgliederzahl, von Mk. 20 auf Mk. 12 herabgesetzt und konnte dem Institut die von den Mitgliedern aufgebrachte Summe von tausend Mark überreichen. In der Nachmittagssitzung stattete der Vorsitzende, Herr Kommerzienrat Hillmann, den Jahresbericht, der Schatzmeister, Herr Staatsanwalt Weiß, den Rechnungsbericht ab. Es wurden einige geringfügige Änderungen der Statuten bewilligt. Auch innerhalb der Gesellschaft der Freunde war das Verlangen rege, Näheres über die Zwecke des Instituts und das Dasein dieser Gesellschaft in der Öffentlichkeit verbreitet zu sehen, und es wurde auf Antrag von Prof. Schering beschlossen, zwanglose Berichte über die vom Institut und der Gesellschaft geleistete Arbeit herauszugeben und diese Berichte mit Nachrichten über den Bücher- und Notenbestand des Instituts zu versehen.

Am eigentlichen Stiftungstage fand vormittags eine Gedenkfeier für C. A. Rau statt, bei der Prof. Seiffert vor den am Grabe des Entschlafenen versammelten Freunden warmherzige Worte sprach. Bei der öffentlichen Festsitzung im Musiksaal hielt Prof. Schering (Halle) die Festrede, nachdem Prof. Seiffert die Sitzung eröffnet hatte. Das Thema der Rede konnte im Beethovenjahr nicht anders lauten als: Beethoven. Schering stellte in straffem Zuge die Epochen des Rationalismus, der Romantik und der gegenwärtigen Schwankungen gegeneinander, und ordnete die gewaltige Erscheinung des an der Pforte des 19. Jahrhunderts stehenden großen Meisters, der uns so nah im Werk, so fern im Menschlichen ist, in diesen Zusammen-

hang ein. Er sprach über das eigentümliche Bild, das Beethoven in dem Spiegel der ihm folgenden Generationen bietet und dessen Sinn zuletzt vielleicht von Klinger in dem Leipziger Beethovendenkmal als Apotheose zusammengefaßt ist. Wenngleich die neue Zeit den Kampf gegen die Romantik und gegen ihr Beethovenbild aufgenommen hat, so ist aus ihrer Gesinnung doch bewahrenswert die idealistisch-ethische Schätzung des Meisters, die dem romantischen Bildungsideal und seiner Verankerung im deutschen Idealismus eines Kant, eines Schiller so sehr entspricht. Sehr fein setzte der Vortragende hier das Verhältnis der Romantik zu Mozart auseinander, der ihrem Sinn zweifellos entrückter ist als der jüngere Meister. Beethoven erlebt die Zeit, die das neue Europa bildet; das Leben und der Geist des Zeitalters sind in ihm zu erkennen. Dem Musiker Beethoven steht der Denker und der Dichter nicht nach. Schering wies hier, unter Beziehung auf das Faustische etwa der neunten Symphonie, die Symbolmöglichkeit der Musik sehr treffend nach. Mit Beethoven, in dem sich die neue Lebensdynamik regt, setzt ein neuer Typus des Künstlers ein, der sich außerhalb des Kirchlichen und des Servilen stellt. Der Vergleich der hmoll-Messe von Bach mit der Missa solemnis ergab für Beethoven innere Unruhen, Spaltungen, schnelleres und erregteres Tempo der Zeit. Auch die Sage bemächtigt sich seiner (Bettina). Die höchste Spannung der Seele führt zu dem von der Romantik so hoch geschätzten aggressiven Pathos (fünfte und neunte Symphonie). Auf die Frage, ob unser Geschlecht noch fähig sei, Beethoven zu verstehen, antwortete der Vortragende mit der Feststellung, daß die Stärke der erlebten Wirkung Gradmesser des Verständnisses sei, und daß die Lebendigkeit über der Richtigkeit des Bildes stehe, das sich der Wechsel der Zeit von dem Genie macht. Eingerahmt wurde der Vortrag durch Darbietungen des Landesorchesters, das unter Leitung von Kapellmeister **Bachmann** die Ouvertüren zur „Weihe des Hauses“ und zu „König Stephan“ spielte.

Ein gemeinsames Mittagsmahl in Bad Eilsen beschloß die Tagung, die für das Verständnis des Instituts in größerer Öffentlichkeit von entscheideneer Bedeutung gewesen sein dürfte. Wie jedes Jahr, hat auch diesmal der Chronist die Pflicht, den Bewohnern der lieblichen Stadt für die Freundlichkeit zu danken, mit der sie die Gäste empfangen und aufgenommen hat.

Die Uraufführung von J. S. Bachs „Kunst der Fuge"

am 26. Juni 1927 in der Thomaskirche zu Leipzig

Von

Karl Gerstberger, München

„Wie der Fels erst ward
und geschmiedet wurden in schattiger Werkstatt die ehernen Festen der Erde,
noch ehe Bäche rauschten von den Bergen
und Hain' und Städte blüheten an der Strömung,
da hat er donnernd schon
geschaffen ein reines Gesetz
und reine Laute gegründet".

Man muß eine der schönsten Hymnen Hölderlins zu Hilfe nehmen, um Worte zu finden, die den Eindruck etwa wiedergeben, den die erste lebendige Darstellung dieses Werkes machte. Verwirrt verglich man ihn mit den wenigen Höhepunkten musikalischen Erlebens, die die Erinnerung aufbewahrte, um sich einzugestehen: an Größe, vor allem aber an Reinheit, kommt keines der bekannten Kunstwerke diesem gleich.

Eine „Uraufführung" der „Kunst der Fuge"? Ist denn das nicht ein Werk der Theorie, jene 1750 zuerst erschienene und seitdem von den Theoretikern immer wieder vergeblich durchwühlte, von den Praktikern scheu umgangene rätselhafte Mustersammlung von Fugen und Kanons, die in den volkstümlichen Bach-Ausgaben als Klavierwerk verzeichnet stand und doch als solches größtenteils unspielbar war? Ja, um eben dieses Werk handelt es sich: ein günstiges Geschick fügte es, daß einen der ganz Jungen ein lebendiger Antrieb nicht verließ, bis er, das Labyrinth wissenschaftlicher Arbeit unbefangen durchschreitend, die Seele dieses Werkes wieder entdeckte.

Wolfgang Gräser — das ist sein Name — begann als 16jähriger die wissenschaftliche Arbeit an der „Kunst der Fuge", über deren Ergebnis er nach zwei Jahren im Bachjahrbuch 1924 berichtete, und die den Verleger der Gesamtausgabe bestimmte, die neue Anordnung im Ergänzungsband 47 abzudrucken. Ein erweiterter Bericht über die Arbeit und ein Versuch „Der späte Bach" sind angekündigt.

Entscheidend ergänzt aber wird das Bild der Persönlichkeit, soweit man es überhaupt aus der Leistung allein gewinnen kann, durch das Buch „Körpersinn" (bei Beck, München 1927), das sich mit den Problemen Gymnastik, Tanz, Sport befaßt. Denn hier wird offenbar, woher er jenen lebendigen Antrieb gewann, der einem im Bereiche der Kunst fast beängstigend wirkenden mathematischen Scharfsinn die Wage hielt: aus einem erst in seiner Generation zu vollkommener Klarheit erwachten neuen Daseinsgefühl. Dieses Buch ist so beglückend, weil es der erste Versuch ist, Spenglers „Untergang des Abendlandes" durch Bejahung zu überwinden, und zwar in vollendet ehrfürchtiger Haltung, wissenschaftlich gegründet und doch hinreißend durch den Schwung jugendlicher Begeisterung. Man atmet auf, von langjährigem Druck düsterer

Weissagungen unerwartet entlastet, und in fast zärtlicher Besorgnis dem „Volk der Zwanzigjährigen" — Mussolini nannte sie so — zugewandt mit dem Wunsche: allen Segen des Himmels über euch! —

Es sei zunächst Gräsers Versuch einer neuen Anordnung, dann die Instrumentation und Aufführung besprochen.

Die „Kunst der Fuge" (nicht einmal dieser Titel steht als authentisch fest), das letzte und unvollendete Werk Bachs, ist entstanden aus dem Gedanken, ein eigenes Thema zu einer organischen und umfassenden Vielheit der möglichen kontrapunktischen Formen zu entwickeln. Die Anregung zu diesem Plan entsprang vermutlich einem ähnlichen Versuch kleineren Umfangs: dem einige Jahre früheren „Musikalischen Opfer" über ein Thema Friedrichs des Großen. Das Werk gehörte zu den wenigen, die Bach selbst zur Veröffentlichung bestimmte. Aber ein Unstern waltete über dem Stich: vermutlich war er bis zum 11. Kontrapunkt gediehen (bis zu dieser Nummer sind Korrekturen von Bachs Hand erhalten), da starb Bach, und in der einbrechenden Verwirrung wurde die Anordnung der übrigen neun Stücke dem Stecher überlassen. Als „Entschädigung" für den fehlenden Schluß des letzten, unvollendeten Werkes wurde ein Choralvorspiel für Orgel beigefügt, das Bach noch vom Krankenlager aus diktiert haben soll, und so das Werk 1750 in die Öffentlichkeit entlassen. Der Absatz blieb, obwohl man ihm 1752 durch eine Vorrede des angesehenen Theoretikers Marpurg aufzuhelfen suchte, so gering, daß 1756 Philipp Emanuel Bach die Kupferplatten zum Metallwert verkaufte. Die Originalausgabe, nach weiteren 50 Jahren wieder hervorgeholt, blieb für den Abdruck bis in die neueste Zeit maßgebend, obwohl die Anordnung der zweiten Hälfte ohne sinnvollen Zusammenhang war, Bild und Gegenbild gewisser Spiegelfugen vertauscht erschienen usw., von geringeren Mängeln zu schweigen. Ja, die 12. Nummer wurde sogar als eine bis heute mitgeschleppte Variante der zehnten erkannt, so daß nur noch 19 Kontrapunkte übrigblieben!

Diese enthalten alle möglichen Formen polyphoner Kunst in zwei- bis vierstimmigem Satz: kanonische Fugen, einfache, zwei-, drei-, vierfache Fugen, Gegenfugen, in denen mit dem Thema wechselnd seine Umkehrung auftritt, und Spiegelfugen, in denen nach der Fuge ihr ganzer Verlauf umgekehrt erscheint, Verkleinerungen und Vergrößerungen des Themas und Versetzungen im doppelten Kontrapunkt — kurzum die denkbar reichste Vielheit aus der Einheit eines Themas organisch entwickelt.

Der organische Wuchs der einzelnen Stücke war unangetastet: daß auch das ganze Werk ein Organismus sei, versuchte Gräser zu erweisen. Der Versuch einer Anordnung von Bachs Hand, der aber nur einen Teil der Kontrapunkte der Originalausgabe enthält, ist erhalten (Berliner Autograph). Eine auffallende Symmetrie der Hälften dieses Autographs veranlaßte Gräser, die zweite Hälfte der Originalausgabe ebenfalls der ersten symmetrisch umzuordnen. Ein der neuen Partitur beigefügtes Schema gewinnt das Auge sofort für seine Aufstellung. Ein wesentlicher Einwand gegen sie ergibt sich aber, wenn man das Gewicht der Teile vergleicht: es wird zweifelhaft bleiben, ob es z. B. berechtigt ist, die vier leichten Kanons XII—XV den vier Fugen I—IV gleichzustellen (im Autograph rahmen zwei dieser Kanons zwei Tripelfugen ein), oder die vier Teilfugen der Quadrupelfuge XIX dem Komplex der vier Doppel- und Tripelfugen VIII—XI (im Autograph stehen zwei Doppelfugen

zwei Tripelfugen gegenüber). Gräser, der sich an einer Stelle seiner Arbeit zu der Behauptung hinreißen läßt, seine Neuaufstellung sei „die von Bach gewollte und einzig richtige“ (Bachjahrbuch 1924, S. 67), berichtigt sich selbst etwas später dahin, daß man seinen drei Beweisversuchen „keine absolute Beweiskraft zusprechen könne“ (S. 69). Woher wollte er auch z. B. die Gewißheit nehmen, daß die letzte, unvollendete Fuge der Originalausgabe die von Bach geplante Zahl der Kontrapunkte abschließe? Nicht einmal diese Zahl steht fest! Das Auftreten des Themas b a c h im XI. und im letzten Kontrapunkt läßt schließen, daß der letzte dem XI. entsprechen sollte — aber warum nicht z. B. als XXII.? Warum soll Agricolas Notiz (S. 63) entstellt sein? Die schwachen Stellen wissenschaftlicher Arbeiten sind gewöhnlich da, wo „zweifellos“ steht! Was endlich die Choralbearbeitung betrifft, mit der man die klaffende Wunde des unvollendeten letzten Stücks bedeckte (ergreifend ist die Bemerkung von der Hand Ph. Emanuel Bachs an dieser Stelle des Autographs: „NB über dieser Fuge, wo der Nahme B. A. C. H. im Kontrabsubjekt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben“), so ist ihre Beibehaltung, wie Gräser selbst bemerkt (S. 59), vorwiegend eine Angelegenheit der Pietät. Denn abgesehen davon, daß es sich nicht um einen einfachen Choral, sondern eine der typischen Formen des Choral-Vorspiels handelt, spricht auch die Tonart Gdur — das ganze Werk steht in dmoll — gegen die Annahme, daß das Stück „nach Bachs letztem Willen an das Ende der K. d. F. gekommen sei“.

Aber mag man Gräsers Neuaufstellung kritisch beurteilen, wie man will — sie wird vermutlich die Wissenschaft noch eine Weile beschäftigen —: sie ist lebendig erfühlt und scharfsinnig begründet und steht als erster organischer Versuch über allen Vorläufern. —

Gehen wir zur Frage der Aufführbarkeit und zu der Aufführung selbst über. Der Streit, ob die K. d. F. „ein Kunstwerk oder Schulwerk“ sei, konnte nur von Schulmeistern begonnen werden, und so bleibe ihnen seine Fortführung billig überlassen; ähnlich steht es mit den Versuchen, den Torso zu vollenden. Aus dem Werk selbst ergibt sich für seine Aufführung fast nichts. Daß es in den volkstümlichen Ausgaben kurzer Hand auf zwei Systemen erschien, hat gewiß viel zu seinem Scheintod beigetragen. Die Originalausgabe steht in Partitur, und zwar in alten Schlüsseln, von den Kanons XI—XV und der Spiegelfuge XVII abgesehen, die auf den Klaviersystemen notiert sind. Das Autograph enthält nicht einmal den Vermerk „a 2 Clav.“ bei dieser Nummer.

Gräser, der mit einem Streichquartett im Freundeskreise seit Jahren die Wirkung von Stücken aus der K. d. F. erprobte, kam zu dem Ergebnis, daß die beiden großen Steigerungswellen des Werkes auch größere dynamische Mittel verlangten; so verstärkte er das Quartett zum Streichorchester und erweiterte es, mit feinem Klangsinn steigernd, durch Instrumente der Bachzeit: Flöte, Oboe, Alt-Oboe, Fagott, Trompete, Horn, Posaune und Orgel.

Die Aufführung — Karl Straube leitete sie und setzte damit seinem 25jährigen Wirken in Leipzig ein würdiges Denkmal — übertraf alle Erwartungen. Die Befürchtung, daß man mit der Wiedergabe des geschlossenen Werks dem Hörer zuviel zumute, erwies sich als unbegründet: man war nach jedem der beiden Teile nicht ermüdet, sondern so erquickt, daß man nach sofortiger Wiederholung verlangte — der

beste Prüfstein für die Qualität des Werks und der Wiedergabe! Bei künftigen Aufführungen wird eine Pause von einer halben Stunde zwischen den Teilen vollkommen genügen. Dehnt man sie zu einem ganzen Nachmittag, so verebbt der Eindruck der ersten Welle. Er müßte aber festgehalten werden, wie am Meere zuweilen die Flutwelle durch den Wind festgehalten wird, bis die nächste sie zu einer mächtigen Sturmflut steigert!

Auf Einzelheiten einzugehen ist nicht Raum: besonders erwähnt sei nur der überirdisch schöne Klang des Streichorchesters in der an Palestrina erinnernden Spiegelfuge XVIII. Die gefährliche Stelle bleibt auch für die Aufführung die Folge der Kanons XII—XV. Es erwies sich wieder einmal, daß das Tasteninstrument, zumal das ohne Register, einer wirklich polyphonen Darstellung kaum fähig ist. Unter diesem Mangel litt auffallend auch die Spiegelfuge XVII, von zwei Cembali vorgetragen. Der kurze, gezupfte Klang des Cembalo wirkt fast eindeutig homophon; vielleicht wäre das moderne Klavier, dessen Klang doch etwas mehr trägt, der Aufgabe eher gewachsen. Wie mühelos löste sie das Trio der Holzbläser in den Stücken IX und XVI!

Zum Schluß noch ein Wunsch: die Orgel, die in ihren heutigen Exemplaren vielleicht den Rang einer „Königin der Instrumente" überhaupt eingebüßt hat, wirkt nach einer so sorgfältig aufgebauten Steigerung der Klangfarben des Orchesters — die sie mit ihren Registern doch immer nur nachahmt — matt und trübe. Man zittert vor der Stelle, da das letzte Stück, von den Posaunen feierlich gesteigert, abbricht — nun gibt es nur noch eine befreiende und steigernde Wirkung: die menschliche Stimme! Wäre es, da man doch einmal nach freiem Ermessen instrumentieren muß, dem Stil des Werks zuwider, wenn man die Bruchstücke des Chorals einem kleinen Unisono-Chor von Frauen- und Männerstimmen anvertraute? Die Worte „Vor deinen Thron tret' ich hiermit" sind so wesentlich, daß man sie nicht nur denken, sondern hören möchte, und Analogien für eine ähnliche Verwendung des Chors bieten die Passionen (Nr. 25, Matth.-P.; 39, Joh.-P., vor allem aber Nr. 35, Matth.-P., wo sogar die rein instrumentale Verzierung im Sopran beibehalten ist!). Die imitierend vorbereitenden und untermalenden Linien würde man wohl durch Teile des Orchesters zu verstärken haben. So würde man eine abschließende Steigerung gewinnen, die, rein äußerlich, das größte Werk Bachs neben das Beethovens rückt.

Im Jahrmarktstrubel des „Konzertlebens" wird das Werk in dieser Gestalt nichts zu suchen haben: es wird als das denkbar großartigste Requiem der Erinnerungsfeier vorbehalten bleiben. Volkstümlich sind Werke höchsten Geistes nie gewesen — aber vielleicht werden sich die Besten einer kommenden Jugend um dieses Zeichen scharen, zum Nutzen jenes „männlichen Wesens", von dem Marpurg in seiner köstlichen Vorrede sagt: „es ist ohne weitern Beweiß zu glauben, daß derjenige musikalische Setzer, der sich mit Fugen und Kontrapunkten besonders bekandt gemachet, so barbarisch auch dieses letzte Wort den zärtlichen Ohren unserer jetzigen Zeit klinget, in alle seine übrigen Ausarbeitungen, so galant sie auch heißen sollen, etwas darnach schmeckendes einfließen lassen, und sich dadurch der einreißenden Tröbeley eines weibischen Gesanges entgegen setzen wird". Ganz tief wird es immer nur den Einsamen in der Stille anrühren:

„die Zeichen des Schaffenden sind
wie Gebirg,
das hochaufragend von Meer zu Meer
hinziehet über die Erde.
Es sagen der Wanderer viele davon,
und das Wild irrt in den Klüften,
und die Herde schweifet über die Höhen,
in heiligem Schatten aber,
am grünen Abhang wohnet
der Hirt und schauet die Gipfel".

Das fünfzehnte deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft

Von

Alfred Einstein, München

Das fünfzehnte deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft konnte mit einem Ereignis wie die Erstaufführung der Kunst der Fuge nicht aufwarten. Zum erstenmal hat München das traditionelle Fest in seinen Mauern gesehen, ohne daß diese Tradition, wie befürchtet wurde, mit der konfessionellen Eigenart der „süddeutschen Kunstmetropole" in Widerspruch geraten wäre. Dazu ist Bach denn doch ein zu großer, umfassender, universeller Meister, dazu hat sein Schaffen, wie H. W. v. Waltershausen in einem Vortrag über „J. S. Bach als Grundlage der musikalischen Erziehung" richtig hervorhob, auch auf dem an sich stammes- und konfessionsfremden Boden mit gleichsam unterirdischen Kräften zu stark eingewirkt; daß er auch im liturgischen Rahmen eine Stätte gefunden hat, bewies der Festgottesdienst in der ältesten evangelischen Kirche Münchens, der St. Matthäuskirche, der seinen musikalischen Höhepunkt in der Pfingstkantate „O ewiges Feuer" (unter Ernst Riemanns Leitung) erreichte, und seinen geistigen in der formvollendeten und warmen „Bach-Predigt" des Vorsitzenden der Bachgesellschaft, Geheimrat Julius Smend. Jene tiefe Verbundenheit, die in der Leipziger Thomaskirche sich zwischen dem Hörer — ob gläubig oder nichtgläubig — und dem Genius loci einstellt, kann und wird man billig hier, in dieser nüchternsten aller Kirchen, nicht verlangen.

Das Programm des Festes bot diesmal ausschließlich Werke von Bach: und es bot leider wieder ein Übermaß an Bachschen Werken. Darauf werden wir zurückkommen. Im künstlerischen Sinn war es eine praktische Auseinandersetzung mit einem Vortrag von Ludwig Landshoff über „Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke", der als Grundforderungen einer idealen Wiedergabe das richtige Verhältnis zwischen Chor und Orchester, Klarheit der polyphonen Struktur, die Möglichkeit feinster Phrasierung postulierte. Aus diesen Grundsätzen ergeben sich für die übrigen Werke die analogen Folgerungen von selbst; der Sinn jeglicher Bachschen Musik muß aus der uns möglichen Annäherung an ihre Urform erstehen. Landshoff und seines Bachvereins Vorführungen waren die Probe wenigstens auf die Richtigkeit dieser Forde-

rungen: die zarte und doch farbige Wiedergabe der frühen Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“, das Magnificat, das diesmal freilich in Klang und Ausdruck unter keinem so glücklichen Stern stand als in mancher früheren Aufführung durch Landshoff, das Dramma per musica „Die Wahl des Herkules“. Den Gipfel seiner Leistung erreichte der Chor allerdings mit der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“: in jedem musikalischen Sinne durchgehalten bis zur letzten Note, ein Vorbild für den Chor der Akademie der Tonkunst unter Eduard Zengerle, der mit der Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“ schon vom ersten Ton an auf der schiefen Ebene der Unreinheit und Unüberlegenheit war. Im übrigen schloß sich eigentlich nur der Domkapellmeister Ludwig Berberich der „historisch“ und sachlich fundierten Interpretationsweise Landshoffs an: er traf in der Missa Brevis in Adur mit instinktiver Musikalität den richtigen Klang und Ton. Hanns Rohr und seine Konzertgesellschaft für Chorgesang hielt sich in der Trauerode auf Christiane Eberhardine in den Grenzen des Geschmackvollen, innerhalb denen auch die unerhörten klanglichen Herrlichkeiten des zugleich grandiosen und intimen Werks noch zum Vorschein kamen; die anderen Chorwerke des Abends, die Ratswahlkantate von 1723 „Preise Jerusalem“, die Kantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild“, die große Reformationskantate „Ein feste Burg“ waren das übliche effektsüchtige große Theater neudeutschen Stils, zu dem Siegmund von Hausegger dann tags darauf das genaue instrumentale Gegenstück lieferte — ein Lichtblick in diesem Dunkel des kaum Erträglichen einzig die feine Führung der Solopartie im cmoll-Konzert für zwei Klaviere durch Wolfgang Ruoff und Aug. Schmid-Lindner. Die Johannes-Passion, in der Hans Knappertsbusch den Lehrergesangverein und das Staatsorchester führte, litt weniger unter der „großen Besetzung“: das finstere und harte Werk mit seinen fanatischen Turbae verträgt sie eher noch als die Matthäus-Passion.

Auch in den Kammermusik-Konzerten zeigte sich der Dualismus der Interpretation: indes Josef Disclez sich auf einer originalen Viola pomposa bemühte, Bachs Ddur-Suite (eine der selteneren Gaben des Festes) wieder lebendig zu machen, indes Li Stadelmann vier der Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier auf dem Cembalo zu einer teilweise überraschenden Klangwirkung brachte, spielte Schmid-Lindner ein ausgesprochenes Cembalostück wie die cmoll-Partita wieder auf dem Klavier, mit freilich feinen dynamischen Einfällen, so wenn er in der Sarabande die Wiederholung im Forte brachte. Ganz harmonisch verlief eigentlich nur die Kammermusik unter der Leitung Christian Döbereiners. Die drei Bandenburgischen Konzerte (II, III, VI) waren in ihrer Frische, Klarheit, Freudigkeit ebenso Geist vom Geiste Bachs, wie das aristokratische Klangspiel des Konzerts für drei Cembali (Johannes Hobohm, Li Stadelmann, Elfriede Schunck). Der Orgelmeister Bach trat auf dem Feste verhältnismäßig in den Hintergrund; so schön und innerlich Hermann Sagerer das Choralvorspiel „Vater unser im Himmelreich“ im Tempo nahm und registrierte, es ist kein Eröffnungsstück; das sogenannte Pastorale mit den willkürlich angehängten unbedeutenden Stücken gehört überhaupt auf kein Bachfest, da es vermutlich gar nicht von Bach und sicherlich kein Feststück ist. Das Hauptwerk blieben hier, von Emanuel Gatscher sehr schön gespielt, die kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch da komm ich her“ — allerdings eines der unbegreiflichsten Wunderwerke des alten Bach.

Das Unmaß von Musik, das an einem der Kantatenabende, dem Hanns Rohrs, die Grenze der Bescheidenheit und Aufnahmefähigkeit weit überschritt, war der Hauptfehler dieses Bachfestes. Man hatte auf eine einheitliche Leitung von vornherein verzichtet, verzichten müssen, und jeder der Beteiligten bemühte sich möglichst heftig, den Weber Zettel aus dem Sommernachtstraum zu mimen: „laßt mich den Löwen spielen!" Wann werden wir von der Barbarei dieses massenhaften Musikkonsums loskommen? Wann werden wir lernen, auch in der Bachschen Kantate und Passion die vollkommene Ausführung anzustreben, in der auch die Solisten sich dem Stilwillen des Leiters fügen? Es genügt nicht, ein Heer mehr oder weniger guter Kräfte zusammenzuführen und sich auf ihren Ruf oder ihre Routine als „Stilsänger" zu verlassen. Der Name „Bachfest" schließt eine Verpflichtung in sich, über deren Einlösung in Zukunft viel strenger gewacht werden müßte.

Der Martinskanon

Von

Karl August Rosenthal, Wien

Vielleicht das zumeist, auch in diesem Rahmen zweimal, übertragene kanonische Gesellschaftslied des Mittelalters ist der in der Lambacher Liederhandschrift Cod. Vind. 4696 erhaltene „Martinskanon", „ein Radel zu dreyen Stimmen".

Ambros läßt in seiner Geschichte der Musik, Bd. II, S. 480, die Stimmen in ungleichmäßigem Abstand einsetzen, Kade sucht ebenda, S. 482, durch freie Veränderungen am Anfang der zweiten Zeile, sowie durch Ersetzung des fünften „C" durch „D" Unebenheiten aus dem Wege zu gehen; er trägt einem Striche der sechsten Note Rechnung und verkürzt sie auf die Hälfte, eine der ruhigen Stimmführung gewiß nicht günstige Abänderung.

H. Post nimmt in der ZfM I, S. 703, „Ein Lied aus dem Klosterleben des Mittelalters", nach der ersten Langzeile einen Doppelstrich an, dessen Fehlen in der Lambacher Handschrift ein Einsetzen des Kanons erst mit der zweiten Zeile nicht berechtigt erscheinen läßt; die Wiederholung der Langzeile als Abschluß ist wohl auf ein Mißverstehen des Terminus „Rondellus" zurückzuführen. In seiner Erwiderung, ZfM II, S. 176, „Der Martinskanon", schlägt H. Rietsch, entgegen seiner eigenen früheren Auflösung in Mayer-Rietsch, „Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg", Berlin 1896, S. 523, wieder kleine Veränderungen vor, behält aber die Verschiedenheit der Einsatzdistanzen bei. Ähnlich sucht H. J. Moser in seiner „Geschichte der Deutschen Musik" durch geringfügige Veränderungen der Stimme Reibungen aus dem Wege zu gehen; die Erniedrigung der vierten Note nach B, eine Anpassung an moderne harmonische Auffassung, nimmt der Langzeile viel von ihrer melodischen Rundung.

Die nachstehende Auflösung hält sich genau an die Lambacher Handschrift der Wiener Nationalbibliothek. Sie nimmt den Abstand der zweiten und dritten Stimme gleich an; es ergeben sich einmal Quinten-, einmal Einklangsparallelen, die in dieser Zeit in Imitationssätzen gewiß nicht streng vermieden wurden.

Der Martinskanon.





Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahre 1926

Mitgeteilt von

Wilh. Altmann, Berlin

I. Autographe[1].

André, Anton: [op. 36] Charakteristische Ouvertüre zu „Die Hussiten vor Naumburg" [gedr.].

Bellermann, Heinrich: 3 Sonaten f. Klav. u. Viol., 2 f. Klav. u. Vc., 5 Streichquartette [ungedruckt].

Böhmer, Karl: op. 30 Missa solemnis (1838).

——: Kompositionslehre 1850/1.

Brunetti, G.: Sinfonia (c). Part.

Härtel, Benno (1846—1909): Ouvertüre (As). Part.

Herzogenberg, Heinrich v.: Ungedruckte Klavierstücke, darunter eine Sonate (D) und eine Fantasia quasi Sonata (d).

Kürzinger, Paul: Robert und Kalliste, ein kom. Singspiel, 1780. Part.

Lachner, Franz: op. 23 Concertino p. le Basson [ungedruckt].

Lortzing, Gustav Albert: Es ist ein gar wunderlich seltsames Ding f. Singst. m. Orch.

Musik der chinesischen Damen. 35 Blätter Orig.-Malereien.

Paganini, N.: Tarantella (a) f. V. m. Orch.

Pfitzner, Hans: Entwürfe zum I. Akt des „Palestrina".

Raiber, N.: Requiem. [18. Jahrh.?; nicht im Eitner.]

Raida, Karl Alex. (1852—1923): Sämtliche Bühnenwerke (Die Kinder des Kapitäns Grant, Stanley in Afrika usw.), teils Autogr., teils Abschr.

Reger, Max: op. 58 6 Burlesken f. Klav. zu 4 Hdn.

Rößler, Gustav v.: Schuster Jan. Kom. Oper in 1 Akt.

Rosier, Charles: Missa a 9 (1701); Missa brevis a 4; Ad hortos celestes a 3; O panis mellifluus a 3.

---

1 Die zahlreich erworbenen Musikerbriefe sind hier nicht berücksichtigt.

Rubinstein, Anton: op. 42 Ozean-Sinfonie mit den nachkomp. Sätzen — Der Dämon. Fantastische Oper. Part.
Scharrer, August: op. 16 Die Erhörung. Eine musikal. Legende, komp. 1895.
Scholz, Bernhard: etwa 100 Werke, darunter die Opern Morgiane, Der Trompeter von Säkkingen, Ingo, Die vornehmen Wirte, Mirandolina, eine Symphonie, ein Klavierkonzert, Kammermusik.
Spohr, Louis: Taschenbuch mit vielen Notizen — Die an ihn gerichteten Briefe.

II. Handschriften.

Graduale ordinis S. Dominici aus d. 17. Jahrh. Röm. Choralnoten auf 4 roten Linien.
Graduale cum Sequentiario des 15. Jahrh. aus Kloster Eberbach.
Griechische Musikhandschriften des 19. Jahrh., 3 Stück.
Lautentabulatur, Deutsche, mit deutschen u. italien. Liedern, Tänzen, n. einer großen Schlacht. 2. Hälfte des 16. Jahrh.
Raida, Karl Alex.: Abschriften — s. oben Autographe.
Recueil de Duo, Romances et Airs de Guittarre (1—3 Singst. m. Git.). Hds. d. 18. Jahrh. franz. Herkunft.
Reznicek, E. N. v.: Die Jungfrau von Orleans (Oper). Textbuch.
Rust, Friedr. Wilh.: Trauerode f. Chor, Soli u. Orch. bearb. v. Wilh. Rust [Klav.-A., gedr. u. d. T.: Totenkranz f. ein Kind].
Sticherarion a. d. Anfang des 14. Jahrh. Melodien in mittelbyzant. Notation.
Tabulatur uf die Luten, 1552; Schweizer Herkunft.
Tonarius des Augustinerklosters S. Maximi [in Köln]. Hds. des 16. Jahrh. Melodienanfänge auf Systemen von 5 schwarzen Linien mit gotischen Choralnoten.
Vivaldi, Antonio: op. 7 12 concerti a 5 strom. — op. 8 Il cimento dell' armonia e dell' inventione. Concerti a 4 e 5. Moderne Spartierung.
Wetz, Richard: Tanzweisen f. Orch. Abschr. 20. Jahr. [ungedruckt].

III. Ältere Drucke.

Amon, Joh.: op. 89 9 leichte deutsche Lieder m. Pfte. od. Guitt. Augsburg [nicht im Eitner].
Bacci, P. G.: Vita di S. Filippo Neri. Roma 1818.
Bernier, Nicolas: op. 1 Motets à une, 2 et 3 voix. Paris 1703 [bisher in keiner deutsch. Bibl.].
Campioni, Carlo Antonio: 6 Duets for a V. & Vc. London [bisher nur Bibl. Wagener].
Carrera Lanchares, Pedro: Salmodia organica. Juego de versos de todos tonos. 1792 [Orgelstücke; bisher in keiner Bibl. nachgewiesen].
Chancy, de: 2 livre des equivoques. Paris 1648 [bisher in dieser Ausgabe nur in Brüssel, in anderer in Wien].
Cocchi, Gioacchino: op. 3 6 Duets f. 2 Vc. London [nicht im Eitner].
Coferati, Matteo: Corona di sacre canzoni o laude spirituali di più divoti autori. Firenze 1675 [bisher in keiner dtsch. Bibl.].
Danzi: Sammlung deutscher Lieder und Klavierstücke. Mannheim [nicht im Eitner].
Devienne, François: op. 67 3 Duos concert. p. 2 Clarin. London [bisher nur Brit. Mus. u. Paris, Nat.-B.].
Armonici erudimenti nei quali si contengono le regole e suoi esempi per imparare accompagnare sul cimbalo. Firenze 1790.
Fasch, Willem de: op. 10 8 Concertos in 7 parts. London [bisher nur Brit. Mus.].
Froehlich, Josef: Sonate (F) p. le Pfte à 4 ms. Simrock, Bonn [bisher nur in Wien].

Gesius, Barth.: Hymni patrum cum canticis. Francof. ad Od. 1609.
Haßloch, Karl (†1829): Ouv. u. Gesänge zu Schillers Wilhelm Tell. Klav.-A. Frankfurt a. M.
Hebden, John: op. 2 6 Concertos in 7 parts. London [bisher nur Brit. Mus. u. Brüssel].
Humble, Max: 6 Sonatas f. 2 V. and a thorough Bass. Set [1] 3. 4. — op. 7 desgl. London [bisher nur Bibl. Wagener].
Kammell, Anton: op. 19 6 Notturnos f. 2 V. and a Bass. London [bisher nur Brit. Mus.].
Kotzwara, Franz: op. 5 6 Trios f. 2 V. and a Bass. London [nicht im Eitner].
Noferi, Giov. Batt.: op. 4 6 Duets f. 2 V. London [bisher nur Brit. Mus.].
Raimondi, Ignazio: op. 14 3 Trios concert. f. Flute, V. & Vc. London [nicht im Eitner].
Ruge (d. i. Rugge), Filippo: 6 Solos f. a German Flute or Viol. with a thorough Bass. London [bisher nur Brit. Mus.].
Schwindl, Friedr.: op. 4 12 easy Duets f. 2 V. London [diese Ausg. nicht im Eitner].
Vachon, Pierre: op. 4 6 Trios f. 2 V. & a thorough Bass. London [bisher nur Brit. Mus.].
Vento, M.: 6 Sonatas f. 2 V. and a Bass. London [bisher nur Brit. Mus. u. Upsala].
Weldon, John: Divine Harmony f. a voice with a thorow Bass. Coll. 1. 2. Walsh, London [bisher nicht in Deutschland].
Wölfl, Joseph: op. 53 3 Sonatas f. Pfte. London [nicht im Eitner].
Zannetti, Francesco: op. 3 6 Sonatas f. 2 V. and a Bass. London [bisher nur Brit. Mus.].
Zwing, M.: op. 7 Sechs deutsche Lieder m. Begl. d. Pfte. Worms. — op. 6 Maurer-Cantate. Klav.-A. Worms [nicht im Eitner].

IV. Gedruckte Musikalien der Neuzeit.

Die Neuerscheinungen des deutschen Musikalienverlags sind mit ganz geringen Ausnahmen vorhanden, ferner viele Werke aus dänischen, englischen, französischen und italienischen Verlagen. Hier seien nur folgende Werke (meistens nicht Neuerscheinungen) angeführt:

Berg, Alban: Wozzeck. Oper in 3 Akten. Part. Wien.
Bizet, Geo.: L'Arlésienne. Drame de Daudet. Part. Paris. — Don Procopio. Opéra bouffe, desgl.
Bruneau, Alfred: La faute de l'abbé Mouret. Pièce en 4 actes. — L'amoureuse leçon. Ballet. — Le rêve. Drame lyr. Paris.
Delius, Friedrich: Fennimore und Gerda. 2 Episoden aus dem Leben Niels Lyhnes. [Oper.] Part. Wien.
Franck, César: Hulda. Opéra. Part. Paris.
Gorter, Albert: Der Paria. Musikdrama. Part. Straßburg i. E. 1909.
Gounod, Charles: Philémon et Baucis. Opéra. Part. Paris.
Klein, Bruno Oskar: Kenilworth. Drama. Part. Leipzig 1894.
Le Borne, Fernand [op. 52]: Les Girondins. Drame lyr. Part. Paris 1905.
Leroux, Xavier: La reine Fiammette. Conte dramat. 1903. — Theodora. Drame music. 1907. Part. Paris.
Vogrich, Max: Der Buddha. Große Oper. Part. Leipzig 1903.

Bücherschau

Bayreuth. Das Handbuch für Festspielbesucher von Friedrich **Wild.** Jg. 33. kl. 8⁰. Leipzig [1927], C. Wild. 5 Rm.

Bayreuther Festspielführer. Hrsg. von Paul Pretzsch. Jg. 14. kl. 8⁰, 408 + 40 S. Bayreuth 1927, G. Niehrenheim. 5.50 Rm.

Becker, Carl Heinrich. Zu Beethovens hundertstem Todestag. Rede. gr. 8⁰, 24 S. Leipzig 1927, Quelle & Meyer. 1 Rm.

Neues **Beethoven-Jahrbuch.** Begründet u. hrsg. vor Adolf Sandberger. Dritter Jahrgang. 8⁰, 180 S. Augsburg 1927, Benno Filser. 15 Rm.

Benyovszky, Karl. Das alte Theater. Kulturgeschichtliche Studie aus Preßburgs Vergangenheit. gr. 8⁰, 128 S. Preßburg [1927], K. Angermayer; Wien, M. Perles. 5 Rm.

Benz, Richard. Die Stunde der deutschen Musik. Bd. 2: Die Stunde des Widerklanges. gr. 8⁰, V, 526 S. Jena 1927, E. Diederichs. 13 Rm.

Bergmans, Paul. Les origines belges de Beethoven. Acad. royale de Belgique. Extrait des bulletins de la Classe des Beaux-Arts (Tome IX, n°s 3—5. pp. 33—41). Brüssel 1927, Hayez.

Bergmans, Paul. De l'Histoire de la Musique. Acad. royale de Belgique. Extrait des bulletins de la Classe des Beaux Arts. Assemblée générale du 28. nov. 1926, n°s 10–12, pp. 87—96. Brüssel 1927, Hayez.

Boschot, Adolphe. Le Faust de Berlioz. 8⁰. Paris 1927, Edit. musicales de la Libr. de France. 15 Fr.

Brockt, Johannes. Ernst Wilhelm Wolf. (Leben und Werke.) Ein Beitrag z. Musikgesch. des 18. Jhdts. Breslauer Diss. 8⁰, 68 + 20 S. Druck Striegauer Anz. G. m. b. H. 1927.

Brunner, Heinrich. 100 Jahre Sängerverein Horgen 1826—1926. gr. 8⁰, 190 S. Horgen-Zürich 1926, Sängerverein Horgen. 5 Fr.

Bumcke, Gustav. Harmonielehre. 2. Aufl. gr. 8⁰, VI, 283 S. Leipzig 1927, Carl Merseburger. 7 Rm.

Dandelot, Arthur. Evolution de la Musique de théâtre depuis Meyerbeer jusqu'à nos jours. 8⁰. Paris 1927, Ernest Flammarion. 7.50 Rm.

Eaglefield-Hull, Arthur. Music Classical, Romantic and Modern. (Dent's International Library of Books on Music.) 8⁰, XIV, 474 S. London 1927, J. M. Dent & Sons. 10/6 sh.

Eidenbenz, Richard. Dur- und Moll-Problem und Erweiterung der Tonalität. gr. 8⁰, III, 91 S. Zürich 1927, Orell Füßli. 4 Rm.

Einstein, Alfred. Bach und die Gegenwart. Einleitung z. Bach-Fest-Buch des XV. Deutschen Bachfestes München. Vom 28.—31. Mai 1927. gr. 8⁰, 48 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 1.20 Rm.

Eisenmann, Alexander. Das große Opernbuch. 10. u. 11. Tausend. 8⁰, VIII, 434 S. Stuttgart [1927], Deutsche Verlags-Anstalt. 8 Rm.

Ewens, Franz Josef. Anton Eberl. Ein Beitrag z. Musikgeschichte i. Wien um 1800. gr. 8⁰, 124 S. Dresden 1927, W. Limpert. 1.50 Rm.

Fielden, Thomas. The Science of Pianoforte Technique. 8⁰, 176 S. London 1927, Macmillan & Co. 8/6 sh.

[**Friedlaender,** Max.] A la memoria de Ludwig van Beethoven. En conmemoracion del 1. centenario de su muerte 26 de marzo de 1927. Ofrecido por la Comision del Monumento a Beethoven en Mexico. [Vorwort: Carl Heinr. Becker.] 8⁰, 48 S. Berlin [1927], Agencia Duems. 2.50 Rm.

Godet, Robert. En marge de Boris Godounof. 8⁰. Paris 1927, Alcan. 20 Fr.

Gros, Etienne. Philippe Quinault, sa vie et son œuvre. 8°, 825 S. Paris 1926, Champion.

Haas, Robert. Wiener Musiker vor und um Beethoven. 8°, 23 S. Wien 1927, Ed. Strache.

Hänsch, Rudolf. Der Liedermeister Carl Friedrich Zöllner. 1800—1860. Eine Darstellung seines Lebens u. Wirkens nach Briefen u. zeitgenössischen Quellen. kl. 8°, 151 S. Dresden [1927], W. Limpert. 4 Rm.

Heuler, Raimund. Forderungen der neuen Lehrordnung für die bayer. Volksschulen in bezug auf Singen u. Gesangunterricht. Erl., Winke u. Verteilung des Bildungsgutes in Monatszielen. kl. 8°, 123 S. Würzburg 1927, K. T. Triltsch. 3.20 Rm.

Heuß, Alfred. Erläuterungen zu J. S. Bachs Kunst der Fuge. Bachfeier in der Thomaskirche zu Leipzig, Sonnabend, den 25. Juni und Sonntag, den 26. Juni 1927. Festbuch. gr. 8°, 44 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 2 Rm.

Hoffmann, Hans. Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und C. Ph. Em. Bach. Kieler Diss. 1924. 8°, 188 S. in Maschinenschrift. Kiel 1927, Auslieferung bei W. G. Mühlau. 3 Rm.

Jahrbuch der Musikbibliothek **Peters**. Hrsg. von Rudolf Schwartz. Jg. 33. 1926. 4°, 120 S. Leipzig 1927, C. F. Peters. 5 Rm.

Johnstone, J. Alfred. Notes on the interpretation of 24 famous piano sonatas by Beethoven. 8°. London 1927, W. Reeves. 6 sh.

Kestenberg, Leo. Beethoven-Feier. Anregungen. gr. 8°, 15 S. Berlin 1926, Volksbühnen-Verlags- u. Vertriebs-G. m. b. H. —.30 Rm.

Keußler, Gerhard v. Die Berufsehre des Musikers. gr. 8°, 23 S. Leipzig 1927, Kistner-Siegel. 1 Rm.

Klein, Adrian. Colour Music: The Art of Light. 8°, 274 S. London 1927, Crosby, Lockwood and Sons. 36 sh.

Költzsch, Hans. Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. Heft 7.) gr. 8°, VIII, 182 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 6 Rm.

Lux, Joseph Aug. Ludwig van Beethoven. Sein Leben u. Schaffen. 8°, 343 S. Berlin 1927, Deutsche Buch-Gemeinschaft. Nicht im Handel.

Malherbe, Edmond. Système musical et clavier à tiers de tons. Notice et plan. 8°. Paris, ohne Jahr, impr. Maillet.

Matzke, Hermann. Musikökonomik und Musikpolitik. Grundzüge einer Musikwirtschaftslehre. Ein Versuch. gr. 8°, 91 S. Breslau 1927, „Quader"-Verlag. 4 Rm.

Mendl, R. W. The Appeal of Jazz. 8°, 186 S. London 1927, Philip Allan & Co. 6 sh.

Merian, Wilhelm. Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. Mit thematischen Verzeichnissen, Beispielen zur Intabulationspraxis u. einer Studie über die Anfänge des Klavierstils. gr. 8°, V, 315 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 12 Rm.

Wolfgang Amadeus **Mozart**. Berichte der Zeitgenossen und Briefe, gesammelt u. erläutert v. Albert **Leitzmann**. 8°, 520 S. Leipzig 1926, Insel-Verlag.

Der Jenaer Literarhistoriker hat in diesem schön ausgestatteten Buch für Mozart das geleistet, was er vor Jahren für Beethoven geleistet hat (s. diese Zeitschr. IV, S. 502): die Möglichkeit, Mozart aus der Schilderung der Zeitgenossen kennen zu lernen, deren Unmittelbarkeit eben durch keine noch so geistvolle oder gerundete Charakterisierung eines Späteren zu ersetzen ist; und diese Schilderung durch das Zeugnis der Briefe von Mozart selbst zu ergänzen — wobei die reiche und kluge Auswahl Leitzmanns stets das Richtige getroffen hat. Die Anmerkungen zu den beiden Teilen des Buches sind knapp, klar und sachlich, und besonders dankenswert ist das als Anhang beigegebene Verzeichnis von Mozarts Bibliothek, vor allem das Verzeichnis der Musikalien, das Anlaß zu einer eigenen Studie geben könnte. Leitzmanns Nachwort beschränkt sich auf eine kurze Charakteristik der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit Mozarts, sowie der beiden Haupt-

adressaten seiner Briefe, des Vaters und der Gattin; widersprechen möchte man nur dem Schlußpassus, daß „unsere moderne Zeit andern musikalischen Göttern huldige und die Liebe und Verehrung für Mozart fast ganz verlernt habe" — ich glaube im Gegenteil, daß diese Liebe und Verehrung zu keiner Zeit größer war, und daß wir, trotz einer vielleicht sich „unmozartisch" gebärdenden Jugend gerade Mozart viel näher stehen als etwa die ganze Schumann- und Wagnerzeit.

A. A.

Newton, John. Church Music Reform. 8°. Cambridge 1927, W. Heffers & Sons. 1 sh.

Der Orchester-Musiker im Urteil berühmter Dirigenten. Hrsg. vom Deutschen Musiker-Verband, Berlin. gr. 8°, 88 S. Berlin [1927], Deutscher Musiker-Verbd. 1 Rm.

Pestalozzi, August. Bewegungsphilosophische Voraussetzungen zur technischen Beherrschung der Musikinstrumente u. des Gesangs und der Weg, sie zu erreichen. Mit bes. Berücks. der Klaviertechnik. 8°, 75 S. Berlin [1927], Trowitzsch & Sohn. 2.85 Rm.

Pols, André M. Is Lodewijk van Beethoven van Antwerpte oorsprong? (Een bijtrage tot de genealogie der Beethovens te Antwerpen.) [S.-A. aus den Gulden Paster, Bulletijn van de Vereeniging der Antwerpsche Bibliophilen.) gr. 8°, 24 S. Antwerpen [1927], Etabl. E. de Coker.

Pourtalès, Guy de. Chopin ou le poète. 8°. Paris 1927, Nouv. Revue Franç. 12 Fr.

Rabich, Ernst. Die Entwicklung der Oper. (Musikalisches Magazin, H. 72.) 8°, 80 S. Langensalza 1926, H. Beyer & Söhne. 2.20 Rm.

Reiter, Fritz. Zur Methodik der Gehörübungen und des Musikdiktats. kl. 8°, 15 S. Leipzig 1927, C. F. Kahnt. —.50 Rm.

Reusch, Fritz. Werkschriften der Musikantengilde. Heft 1: Hilmar Höckner, Jugendmusik im Landerziehungsheim. 8°, 48 S. — Heft 2: Georg Götsch, Aus dem Lebens- und Gedankenkreis eines Jugendchors. 8°, 48 S. Wolfenbüttel 1926.

Die Heftchen wollen „im bildhaften Bericht über sachliches Tun" für die Arbeit der musikalischen Jugendbewegung werben. Und es muß als Fortschritt warm begrüßt werden, daß die Durchfechtung dieser Arbeit mittels einer blutleeren Ideologie aufgegeben ist, einer Ideologie, deren gänzlichen Mangel an Überzeugungskraft man nunmehr einsieht. Die Heftchen wollen weiter „als Ergänzung zu der Zeitschrift ‚Die Musikantengilde' aufgefaßt" sein. Doch findet sich der vollständige Inhalt des ersten Heftes bereits auf den Seiten 97—138 des Jahrgangs 1926 der genannten Zeitschrift. Die Seiten 28—45 des zweiten Heftes schlägt man im gleichen Jahrgang auf den Seiten 33—70 nach. Neu ist hier nur der „Jahresbericht 1925 der Märkischen Spielgemeinde", der in kleinerem Kreise bisher verbreitet war. Nach dem Vorwort des Herausgebers behandeln die Hefte immer wieder „das eine entscheidende Thema ‚der gemeinschaftsbildenden Kraft' der Musik". Sie zeigen aber damit auch gleichzeitig auf, daß diese Idee in der weiten Praxis sich nicht auswirken kann. Die musikalische „Jugend"bewegung ist bis jetzt nicht fähig gewesen, diese Idee auch nur an einer einzigen normalen Massenschule als wirkenden Kern anzusetzen und durchwachsen zu lassen. Die vorliegenden Schriftchen beweisen aufs neue, daß dies nur unter günstig unnormalen Verhältnissen, in Landerziehungsheimen und Volksmusikschulen möglich war, und da auch nur, wo sich die betreffenden Institute einer außerordentlichen Begünstigung erfreuen und genügend finanziert werden. Götsch spricht dieses Beschränken-Müssen auf eine Kleingemeinschaft offen aus, wenn er die Übersichtlichkeit eines Menschenkreises zwischen 60—80 begrenzt sieht (S. 16). So interessant also diese Arbeitsberichte an und für sich sein mögen — und besonders aus Götschs Heft springt frisches und kräftiges Leben — so haben sie doch insofern einen mehr negativen Wert, als sie nun selbst durch ihre Tatsachen vor der Überspannung der Idee einer Musikerziehung auf vorwiegend gemeinschaftlicher, sozialer Grundlage nur allzu deutlich warnen. Die Fülle der Fragen, die jedem Musikpädagogen — der nicht unter gleich günstigen oder wohl gar mehr oder weniger künstlich behinderten Verhältnissen arbeitet — aufsteigen, können leider im Rahmen eines kurzen Referates nicht behandelt werden.

Siegfried Günther.

Schellenberg, Ernst Ludwig. Das deutsche Volkslied. Bd. 2. Erbauungslieder, Soldaten-

lieder, Lieder allgem. Inhalts. 4⁰, V, 352 S. Berlin-Lichterfelde 1927, Verl. f. Kultur u. Menschenkunde. 15 Rm.

La **Schola Cantorum**, son histoire depuis sa fondation jusq'en 1925. 8⁰. Paris 1927, Librairie Bloud & Gay.

Schweitzer, Albert. Deutsche und französische Orgelbaukunst u. Orgelkunst 1906. Nachwort über den gegenwärtigen Stand d. Frage des Orgelbaus 1927. [2. Aufl.] gr. 8⁰, III, 73 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 2.50 Rm.

Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft. Zweiter Band. Hrsg. v. der Ortsgruppe Winterthur der Neuen Schweiz. Musikgesellschaft. 8⁰, 184 S. Aarau 1927, H. R. Sauerlaender & Cie.

Seiffert, Max. G. Ph. Telemann, musique de table. (Ausführungen zu Bd. 61 u. 62 der Denkmäler deutscher Tonkunst. Folge 1, Beiheft 2.) gr. 8⁰, 27 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 3 Rm.

Stahl, Wilhelm. Musik-Bücher der Lübecker Stadtbibliothek. (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek der Freien u. Hansestadt Lübeck, Stück 4, Teil 1.) gr. 8⁰, 42 S. Lübeck 1927. Lübecker Stadtbibliothek. —.75 Rm.

Teuchert, Emil, u. E. W. **Haupt**. Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild. Tl. 2. Holzblasinstrumente. 2. Aufl. gr. 8⁰, VII, 100 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 3 Rm.

Tiersot, Julien. Don Juan de Mozart. Etude historique et critique. Analyse musicale. (Les chefs-d'œuvre de la musique expliqués. Publiés sous la direction de Paul Landormy.) kl. 8⁰, 228 S. Paris 1927, P. Mellottée. 12 Fr.

Tillyard, H. J. W. Signatures and Cadences of the Byzantine Modes. First Study. Annual of the British School at Athens. No. XXVI, 1923—1925, p. 78—87. — A Byzantine Musical Handbook at Milan. Journal of Hellenic Studies. Vol. XLVI. 1926, p. 219—222.

In zwei kleinen, aber — wie alles, was von diesem ausgezeichneten Kenner der byzantinischen Musik kommt — bedeutsamen Studien hat Tillyard neue Beiträge zur Aufhellung der byzantinischen Notation geliefert. Es gereicht mir zur Freude, daß Tillyard auch hier wieder unsre Übereinstimmung in allen wesentlichen Punkten betont. In der ersten Studie versucht Tillyard dem Problem der Martyrien näher zu kommen, das bisher trotz der verschiedentlichen Vorarbeiten noch wenig geklärt ist. Diese Zeichen stehen in den Gesangshandschriften am Anfang und in der Mitte jedes Gesanges und bestimmen den Ton, in dem der Gesang auszuführen ist. Tillyard konstatiert aber, daß viel mehr Martyrien vorhanden sind, als für die acht Töne der byzantinischen Musik erforderlich wären; dies wird an Beispielen einer Handschrift, dem schon von Riemann benutzten Codex E. g. II in Grottaferrata erläutert. Tillyard kommt zu dem Schluß, daß die Notationszeichen über den Martyrien Intonationsformeln waren, wobei sich der gewöhnliche Sänger an die einfache, aufgeschriebene Formel hielt, während der Virtuose diese Passagen nach Belieben verzieren konnte.

Auch hier befinde ich mich in Übereinstimmung mit Tillyard: ich habe die gleiche Ansicht in G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte (1924), im Abschnitt „Die byzantinische Kirchenmusik" (S. 113) ausgesprochen, und neuerdings in „Die byzantinische Musik" (Jedermanns-Bücherei 1927).

Sieht man in diesen Intonationsformeln und nicht im Zahlzeichen des Modus (α' β' γ' δ') das Wesentliche für die Anlage der Gesänge, so beantwortet sich aber auch die von Tillyard gestellte Frage, woher es komme, daß manche Gesänge nicht mit der gleichen Note schließen, mit der sie begonnen haben. Die Einteilung der Gesänge nach ihrem skalenmäßigen Aufbau ist meiner Auffassung nach etwas Sekundäres, eine Ableitung aus der lebendigen Praxis. Hingegen war für den Aufbau der Melodie das Vorkommen der in den Intonationsformeln gegebenen Melismen grundlegend, und ihre Zuordnung zu einer bestimmten Melodiegruppe erfolgte, wie ich es in meiner Studie über „Die Struktur des serbischen Oktoechos" (Jahrg. II dieser Zeitschrift) nachgewiesen habe, nach dem Vorhandensein eines bestimmten Intonationstyps.

Die zweite Studie gibt eine Übersicht über eine Papadike, enthalten im Codex Ambrosianus O. 123 und führt einige Abweichungen dieses Textes von den bisher bekannten an. Auch hier spricht Tillyard hauptsächlich von den Martyrien und notiert einige Tonformeln, die sich in diesem Manuskript finden, von der richtigen Ansicht ausgehend, daß nur durch die Sammlung und Vergleichung einer möglichst großen Zahl von Intonationsformeln mit den Gesängen selbst das Problem der Martyrien gänzlich geklärt werden könne. Egon Wellesz.

Turner, W. J. Beethoven, the search for reality. 8⁰. London 1927, Benn. 18 sh.

Wallace, William. Liszt, Wagner and the Princess. 8⁰, 210 S. 5 Illus. London 1927, Kegan Paul. 10/6 sh.

Werner, Theodor W. Musik in Frankreich. (Jedermanns Bücherei. Abt. Musik.) 8⁰, 148 S. Breslau 1927, Ferd. Hirt. 3.50 Rm.

Westerby, Herbert. The Complete Organ Recitalist. 8⁰, 440 S. London 1927, Musical Opinion office. 12/6 sh.

Wirth, Julia, geb. Stockhausen. Julius Stockhausen, der Sänger des deutschen Liedes. Nach Dokumenten seiner Zeit dargestellt. (Frankfurter Lebensbilder. Bd. 10.) 4⁰, VII, 537 S. Frankfurt a. M. 1927, Englert & Schlosser. 14 Rm.

Wolf, Hugo. Hugo Wolf u. der Wiener akademische Wagner-Verein. Mit Briefen d. Meisters an Angehörige d. Vereins u. dies. nahestehende Persönlichkeiten, mitget. v. Heinrich Werner. Nachwort zum Vorwort: Max Millenkovich-Morold. (Deutsche Musikbücherei Bd. 60.) 8⁰, 157 S. Regensburg [1927], G. Bosse. 2.50 Rm.

Wolf, Johannes. Musikalische Schrifttafeln. Für den Unterricht in der Notationskunde. 2. unveränd. Aufl. (Veröffentl. des Fürstl. Inst. f. musikw. Forschung zu Bückeburg II, 2.) 4⁰, VIII, 100 Tafeln. Leipzig 1927, Kistner-Siegel. 18 Rm.

Wolf, Johannes. Geschichte der Musik im allgemeinverständlicher Form. 1. Teil; Die Entwicklung der Musik bis etwa 1600. kl. 8⁰, 159 S. — Sing- u. Spielmusik aus älterer Zeit. Hrsg. als Beispielband zur Allgemeinen Musikgeschichte. kl. 8⁰, VIII, 158 S. (Wissenschaft u. Bildung. Bd. 203 u. 218.) Leipzig 1925/6, Quelle & Meyer.

Es bedarf keines Wortes, daß ein Gelehrter und Lehrer wie Johannes Wolf die gesamte musikgeschichtliche Materie beherrscht wie wenige, daß besonders in diesem Teile gerade die Abschnitte hervorragen, deren Gebiet er selber erst quasi erschlossen hat. Im Textteil hat Wolf seine Hauptaufgabe in der Reihung und Ordnung des Tatsächlichen gesehen; die Fülle des Details ist erstaunlich, und nur wenig Versehen laufen unter (S. 75: Dufay † 8. Juli? — S. 91: Salvator Rossi? — S. 98 Papst Julian?) Noch sehr viel wertvoller aber als dieser Textband, der in einem Kapitel über die Theorie des 14.—16. Jahrhunderts dem Laien wie dem „Zünftler" eine kaum erwartete Zugabe bietet, ist im Sinn des „Faches" der Beispielband; denn Wolf hat seinen Ehrgeiz darein gesetzt, in den 66 Stücken möglichst viel Unbekanntes und Entlegenes zusammenzustellen, und so ist eine Sammlung zustande gekommen, die besonders für das 14. und 15. Jahrhundert eine wahre Fundgrube bedeutet. A. E.

Wolter, Paul. Harmonielehre. Neubearb. v. F. Panse. 10. Aufl. (Selbstunterrichtsbriefe.) Brief 1. 2. 4⁰, 64 S. Potsdam 1927, Bonneß & Hachfeld. je 1 Rm.

Zentner, Wilhelm. Der junge Mozart. (Bücher der Heimat aus Bayern, Österreich u. Tirol. 12.) kl. 8⁰, 136 S. Altötting 1927, Verl. „Bücher der Heimat". 1 Rm.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Johann Christian. Quartette für Flöte (oder Oboe, Klarinette, Geige), Geige, Bratsche u. Violoncello op. VIII Nr. 1 (Cdur), 3 (Esdur), 5 (Gdur). Neuausgabe v. Albert Küster u. Martin Glöder. Stimmen. Augsburg u. Kassel [1927], Bärenreiter-Verlag. 3 Rm.

Galuppi, Bald. Dedici Sonate per il Cembalo. A cura di G. Benvenuti. Bologna [1927], F. Bongiovanni.

Gronau, Daniel Magnus. Vier Choralvariationen für Orgel. Hrsg. v. Dr. Gotthold Frotscher. (Bärenreiter-Ausgabe Nr. 132). 51 S. Augsburg u. Kassel [1927], Bärenreiter-Verlag. 5 Rm.

Grétry, A. E. M. Collection complète. XLVième livraison. Le rival confident. Comédie en 2 actes. 2⁰. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 20 Rm.

[**Jöde,** Fritz.] Alte weltliche Lieder für gemischte Stimmen. Hrsg. von Fr. J. (Chorbuch für gem. Stimmen. Teil 3.) gr. 8⁰, 175 S. Wolfenbüttel 1927, G. Kallmeyer. 4.50 Rm.

Musikalische Werke **schweizerischer Komponisten** des XVI., XVII. u. XVIII. Jahrhunderts, veröffentlicht unter der Leitung v. Karl Nef. Erstes Faszikel: Geistliche Werke d. XVI. Jahrhunderts, hrsg. v. Wilhelm Merian. 4⁰, 51 S. Genf [1927], Edition Henn. 8 Fr.

Schenk, Johann. Der Dorfbarbier. Bearb. von Robert Haas. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrg. 34 (Bd. 66). 2⁰, VIII, 177 S. Wien 1927, Universal-Edition. 30 Rm.

Schwäbische Volkstänze aus Galizien. Gesammelt v. Josef Lanz. Für Streichquartett gesetzt v. Fritz Scharlach. (Volkstänze aus deutschen Gauen und Landschaften. Hrsg. von Walther Hensel, Heft 2.) Augsburg u. Kassel [1927], Bärenreiter-Verlag. 1.80 Rm.

Tartini, Giuseppe. Sonata per Violino solo e Basso. Elaborata ed edita per la prima volta da F. Boghen. Revisione violinistica del prof. G. B. Faini. Mailand [1927], Ed. G. Ricordi & Co.

Telemann, G. Ph. Tafelmusik. Hrsg. von Max Seiffert. Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 61/62. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 40 Rm.

Vivaldi, Antonio. Concerto Cdur. Aus dem Manuskript hrsg. u. bearb. v. Fritz Kreisler. (V. u. Kl.) Mainz 1927, B. Schotts Söhne. 4 Rm.

Vivaldi, Antonio. Le Quattro Stagioni. Quattro Concerti per Orchestra. La Primavera — L'Estate — L'Autunno — L'inverno. Trascrizione di Bernardino Molinari. Taschenpartituren. Mailand 1927, G. Ricordi & Co. je 10 L.

Es handelt sich um eine Neuausgabe der berühmten vier ersten Konzerte aus Vivaldis op. VIII, die ja nach verschiedenen Gesichtspunkten schon von Schering, Waldersee, Sandberger („Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie"), Andreas Moser (Gesch. des Violinspiels, S. 203 f.) betrachtet worden sind, ohne daß ihr Sinn geschichtlich und ästhetisch ganz ausgeschöpft worden wäre. Man müßte ihnen eine Spezialstudie widmen, die auch in ihnen den „Ausdruck der Empfindung" von der naiven „Malerei" scheidet, die diese naiven Schilderungen sehr spezieller Vorgänge als Träger, Symbole einer — freilich nichts weniger als romantischen — Naturliebe und eines feineren und derberen Humors erkennt. Man muß sie als sehr nationale italienische Musik, und vor allem als Spielmusik (nicht als Hörmusik) nehmen; man findet dann die geschichtlichen Verbindungen vom Madrigal her, und findet die ästhetische Möglichkeit in der geistigen Haltung des Spielers, dem Technisches, Illustratives, Musikalisches in Eins fließen kann. Molinaris Ausgabe gibt für eine solche Untersuchung die ziemlich treue Grundlage, wenn man die Cembalo- und Orgel(!)-Begleitung wegläßt, der ursprüngliche Notentext steht dann in ziemlicher Unversehrtheit da. A. E.

Vivaldi, Antonio. Concerto à trois Violons, avec accompagnement de Quintette à cordes et Clavecin. Révision par Felice Togni. Paris, Maurice Senart; Amsterdam, Seyffardt. Part. 6 Schweizer Fr.

Das Konzert ist ein Gipfel konzertanter Haltung, wobei dem vielbelobten und vielgeschmähten venezianer Musiker immer als ein Plus auf dem Konto gelten wird, daß er bei allem figurativen Glanz die Kantabilität nie aus den Ohren verliert. Die vorliegende Ausgabe ist keine Unterlage für eine „fachliche" Untersuchung, da sie das Werk nach einer römischen Vorlage für den Konzertgebrauch ganz frei bearbeitet; wie ich mich überzeugt habe, kann diese Vorlage nicht mit der Dresdner Abschrift übereinstimmen, die zweifellos auch schon von Vivaldis Original abweicht. A. E.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin.

Am 14. Mai sprach Frau Dr. Lotte Kallenbach-Greller über das Thema „Versuch einer Erklärung der Entstehung von Tonsystemen auf Grund einer fiktiven Annahme absoluter geistiger Anlagen der Menschen". Die Vortragende ging von zwangläufigen triebhaften Erfahrungen der Menschen, sogenannten Kategorien aus, als welche sie vornehmlich die Wiederholung, die Transposition und die Umkehrung erkannte. Den Mutterboden für ihre Entstehung bilden die Prinzipien der Bewegung und der Spannung, verstärkt durch die Möglichkeit verschiedener Bewegungsrichtungen, sowie durch die experimentell gefundene Veränderung und Verknüpfung der Bewegungen im Sinne ihrer ästhetischen Gestaltung und Ausschmückung. Als eines der frühesten Hilfsmittel der menschlichen Geistestechnik erkennt sie den Begriff der Wiederholung. Aus der primitivsten Form der Melodik, dem einzelnen Ton, denkt sie sich durch Analogiebildung als fiktive Gleichheit den Oktavton entstanden. Als eine zweite Analogiebildung mag man bald den Quintton erkannt haben, der an und für sich eine absolute Einheit darstellt, und durch Beziehung des Quinttons zu Grundklang und Oktave auch auf das Umkehrungsprinzip gekommen sein. Die Quinte wurde als das vollkommenste Maß für das Verhältnis der Töne zueinander erkannt. Die Erkenntnis der verschiedenen Bewegungsrichtung (von der Quint aufwärts und abwärts) ließ z. B. die Tonbeziehung G d a entstehen, welche, eingelagert in die Oktave d d′, die Anatonik Viktor Goldschmidts, die Reihe d g a d′ ergibt, die den Anfang aller Tetrachordbildungen darstellt. Gegenüber der Oktave, die nicht über sich hinaus kann, läßt die Quinte immer neue Tonzentren entstehen, genügt zur Auffindung aller Töne und zur Erklärung der Tonsystembildungen. Macht man von dem fixierten Ausgangston d zwei Quintschritte vorwärts und rückwärts (C G d a e′), so erhält man durch Zurückleitung in den Tonbereich d—d′ die anhemitonische pentatonische Skala d e g a c′ d′. Drei Quintschritte von d aus vorwärts und rückwärts (F C G d a e′ h′) ergeben, in ähnlicher Weise zurückgeleitet, die rein diatonische siebentönige Skala d e f g a h c′ d′. Die Gleichheit des Maßes der Quinte schafft die verschiedenen Tonschritte, wie Halbton, Ganzton, Terzen, Quarten. Wie die harmonische Teilung der Oktave die Quinte ergibt, so die der Quinte die große Terz, die als dritte mögliche Analogiebildung anzusehen ist und zu harmonischen Reihen führt, wie sie durch die Aliquottöne gebildet werden.

Als Differenzbildung der beiden ersten Analogiebildungen (Oktave und Quinte) entsteht die Quinte, ein enharmonisches Intervall, ein Relationsintervall zwischen dem 3. und 4. Oberton. Auch die kleine Terz und der kleine Halbton sind nur unselbständige Relationsintervalle, während der große Ganzton als vierte mögliche Analogiebildung angesehen werden könnte, aber nicht angesehen werden muß, da er auch als 2. Oberton der Quinte des Ausgangstons entsteht. Eine Fortführung des Analogieprinzips im harmonischen Sinne ist auch über Oktave, Quint und Terz hinaus nicht notwendig, ja sie würde mit absoluter Notwendigkeit zur Bildung von Bruchtonstufen führen.

Die Vortragende betonte nachdrücklich, daß sich bei der Tonreihenbildung außer bei der Oktave die Kategorie der Wiederholung formbildend auswirkt. Betrachtet man aber dieselben Töne innerhalb einer Oktave von verschiedenen Stufen aus, so erhält man von d—c′ 7 verschiedene Oktavgattungen. Eine Wiederholung derselben Intervallfolgen auf verschiedenen Stufen würde zum Begriff der Tonart führen, gewonnen durch die Kategorie der Transposition. Paßt man sie z. B. der Stufenfolge e f g a h c′ d′ an, so erhält man D dur, Es dur, F dur, G dur, A dur, B dur und C dur. Unsere Dur-Skalen sind also ihrem Wesen nach Transpositionsskalen.

Die Kategorie der Umkehrung ist nicht auf einzelne Töne, sondern nur auf Intervalle verwendbar. Die pentatonische Reihe bewahrt nur in ihrer reinen Form d e g a c′ d′ ihr ursprüng-

liches Tonmaterial, ebenso die siebenstufige Leiter d e f g a h c' d'. Bei Umkehrung der funktionellen Klänge entsteht aus dem Durdreiklang als Spiegelbild der Molldreiklang, aus dem Dominantseptimenakkord c e g b — b ges es a, stabil bleibt dagegen der Nonenakkord c e g b d', während der Siebenklang c e g b d' f' a' — a' f' d' h g e c deutlich die Zweispiegelung des harmonischen Klanges von Dominante und Tonika nur zeigt. Die Siebentonreihe innerhalb der Oktave d—d' (d e f g a h c' d') ist die einzig stabile. Ihre unbestrittene Herrschaft in der älteren Musikgeschichte gilt der Vortragenden als untrüglicher Beweis für die strenge Diatonik der alten Musik. Die dorische Leiter ist auf Grund ihrer Stabilität die einzige natürliche diatonische Leiter. Unsere Durskalen sind hinsichtlich ihrer absoluten Tonhöhen nicht umkehrbar, weil sie unter Beibehaltung der gleichen Intervallfolgen andere Tongebilde ergeben würden. Und das war ein Vorzug, der zur Chromatik führte.

Bei der Gestaltung von Tonsystemen sind also als Ergebnisse der Wirkungen die angeführten Kategorien zu beobachten:

1. gleiche Intervallfolgen auf verschiedenen Stufen,
2. gleiche Tonfolgen auf verschiedenen Stufen,
3. verschiedene Tonfolgen auf gleichen Stufen.

Zusammenfassend betonte die Vortragende: das erste Stadium der Entstehung von Tonsystemen war Stabilisierung eines Tones. Dann fand man durch die Kategorien der Gleichheit, Analogie, Ungleichheit die Intervallbeziehungen oder relativen Tonhöhen. Diese evolvierten aus sich neue absolute Tonhöhen auf Grund der gleichen Kategorien der Analogiebildung, die Oktavgattungen, und dann traten die ganz natürlichen Prinzipien der Wiederholung und die beiden rein geistigen der Umkehrung und der Transposition hinzu. Darin, daß sich Natürliches mit Geistigem mischte, liegt die ganze fundamentale Bedeutung, die die Erkenntnis der musikalischen Grundlagen für eine Erkenntnis der Musik als Kunstübung hat. Johannes Wolf.

Frankfurt a. M.

Die diesjährigen Veranstaltungen unsrer Ortsgruppe wurden am 24. November 1926 durch einen äußerst interessanten Vortrag von Herrn Dr. R. Hohenemser über das Thema „Wie weit ist eine Wiedererweckung der Werke von Luigi Cherubini möglich?“ eröffnet. Nachdem der hervorragende Cherubini-Forscher an dem Schicksal Cherubinis, den kein geringerer als Beethoven als den größten lebenden Komponisten bewertet hat, gezeigt hatte, daß es keineswegs nur die Mitwelt ist, die häufig ungerecht über Künstler und Kunstwerke urteilt, sondern daß auch die Nachwelt sich an Cherubini, diesem wahrhaft großen Meister, versündige, ging er auf das Schaffen Cherubinis ein unter besonderer Hervorhebung derjenigen Werke, die nach seiner Ansicht eine Wiedererweckung wohl verdienten.

Von den Opern würde sich „Demophon“ infolge der in dieser Oper dem Chor zugedachten Rolle heute zu Konzertaufführungen eignen; „Elisa“ käme als Vorläufer der deutschen romantischen Oper, „Medea“ als wirkliche „Tragödie in Musik“ in Betracht; der „Wasserträger“ könnte als echte Volksoper sehr wohl einen Platz neben dem „Freischütz“ einnehmen, während „Die Abenceragen“ als glänzende „große Oper“, ohne die späteren Auswüchse dieser Gattung, von großem Interesse sein könnten. Als sehr dankbare Aufgabe für Chorvereinigungen wurde neben dem cmoll-Requiem das Requiem für Männerchor und die beiden großen Messen genannt, während die kleineren Messen für den katholischen Gottesdienst unschätzbaren Wert besäßen. Auch die Kammermusik könnte durch das Esdur- und das dmoll-Quartett eine Bereicherung erfahren, wie ja die Wiedereinführung von Cherubinis hervorragenden Ouvertüren in den Konzertsaal eine alte, bisher leider immer noch unerfüllte Forderung geblieben sei.

Es wäre zu wünschen, daß das warme Eintreten des Redners für die Wiedererweckung Cherubinis, der er auch seine „Cherubiniana“ (S. 487 ff. der ZfM), auf die in diesem Zusammenhang noch besonders hingewiesen sei, gewidmet hat, von Erfolg gekrönt werde.

Proben aus den Arien und ein Ave Maria von Cherubini brachte Fräulein H. Beyer mit sympathischer Stimme und vollendetem Vortrag zu Gehör.

Am 14. Dezember sprach Herr Dr. W. Salomon über das Thema „Der harmonische Stil Hugo Wolfs". Der Vortragende ging von dem Gedanken aus, daß der historischen Betrachtungsweise eine stilkritische gegenüberzustellen, der „stilistischen Biographie" eines Meisters Gleichberechtigung mit der historischen, ja ihr sogar — wie dies in der Kunstwissenschaft üblich ist — ein Vorrang vor dieser einzuräumen sei.

Von diesem Gesichtspunkte aus galt es zunächst, die stilistische Eigenart Hugo Wolfs herauszuschälen, sie in Gegensatz zu dem allgemein herrschenden Stil seiner Zeitgenossen, dem der „neudeutschen Schule" (Liszt—Wagner) zu setzen und ihre Unabhängigkeit von dieser darzutun. Da die wichtigsten Neuerungen dieser Schule auf harmonischem Gebiet liegen, setzte hier die Stilcharakteristik Hugo Wolfs ein.

Gemäß der intimen Wirkung des lyrischen Kunstwerks ist die harmonische Ausdeutung des dichterischen Inhalts um vieles differenzierter als sie in der Musikdramen-Harmonik Wagners üblich und nötig ist. Zwar gliedert sich dem oberflächlichen Betrachter der Stil Hugo Wolfs den stilistischen Prinzipien Wagners ein, zwar sind vor allem die Modulationswege (besonders Terzmodulationen), sowie die Mittel zur Wahrung der Tonalität trotz ihrer Erweiterung bei Hugo Wolf dieselben wie bei Liszt—Wagner, und doch lassen sich eine große Anzahl charakteristischer Detailzüge erkennen, die dem harmonischen Stil Hugo Wolfs ein eigenes Gepräge verleihen: die Verwendung von übermäßigen Dreiklängen, von Nebenseptakkorden, von Sekundzusammenklängen, von Vorhalten, von leeren Quintakkorden, von tiefen Baßterz-Lagen, bringt eine spröde Wirkung hervor, die man wohl am besten mit dem Ausdruck „herb" bezeichnen kann.

Den österreichischen Meister erkennen wir weiterhin an seiner Bevorzugung des Wechsels im Tongeschlecht, wie ihn vor ihm Schubert, mit und nach ihm Gustav Mahler anzuwenden pflegten. Die Ausmündung der Lieder am Schluß in den kadenzierenden Quartsextakkord, ein von den Hugo Wolf-Epigonen zu billiger „Reißer"-Wirkung herabgewürdigtes Kunstmittel, wirkt bei Hugo Wolf zum großen Teil noch vornehm und nicht abgebraucht. Schließlich ist die Bevorzugung feierlicher Plagalschlüsse in den reizvollsten Varianten ein weiteres, auf die Verwandtschaft mit Bruckner hinweisendes Stilmerkmal.

Herr Dr. Bacher trug zur Illustration des Gesagten einige Lieder vor, die die genannten stilistischen Charakteristika in besonders typischer Häufung enthalten.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß Dr. Bachers „Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert" als erste der „Veröffentlichungen der deutschen Musikgesellschaft, Ortsgruppe Frankfurt a. M." erschienen ist.

Am 3. Februar las Frau Julia Wirth-Stockhausen „Unveröffentlichte Künstlerbriefe aus dem Stockhausen-Nachlaß", höchst interessante Proben aus dem reichen Briefwechsel des großen Sängers mit seinen Eltern und einer Reihe von Freunden und Künstlern, wie Joh. Brahms, Begas, Hans v. Bülow, Kirchner u. a. m. vor. Ganz besonders fesselte ein längerer Brief Fontanes, der einen humorvollen Einblick in die Gesellschaft um die Mitte des 19. Jahrhunderts gewährte, wie man es sich köstlicher und ursprünglicher kaum denken kann. Für das weitere sei auf das soeben erschienene Werk „Julius Stockhausen, der Sänger des deutschen Liedes", bei Englert u. Schlosser, Frankfurt a. M., von der Tochter des Künstlers herausgegeben, verwiesen.

Am 9. März versammelte die Ortsgruppe ihre Mitglieder zu dem Vortrag des Oberspielleiters am Frankfurter Opernhaus, Dr. L. Wallerstein, der über das Thema „Zeitgemäße Opernregie" sprach. Der Vortragende begründete zunächst das Recht einer jeden Epoche, die Oper ihrer und auch früherer Zeiten unter möglichst enger Anlehnung und genauester Beachtung des musikalischen Willens des Komponisten aus eigenem Empfinden heraus zu gestalten. Aus eingehendstem Studium der Partitur im Verein mit größter Konzentration auf den sich aus dem

Wesen des Werkes ergebenden Hauptgedanken hat dieses Bestreben zur Neugestaltung des Bühnenbildes geführt, das alle Mittel dem einzigen Zweck dienstbar machen will, der musikalischen Idee des Komponisten am reinsten zu dienen. Alle Einzelheiten des Bühnenbildes sind dann nur noch technische Formungen und müssen sich dieser Hauptidee unterordnen, selbst wenn sie zu einer Modifizierung der szenischen Vorschriften und Spielanweisungen des Opernkomponisten führen sollten. Das große Ziel aller Regiekunst ist, den Geist der Werke lebendig zu veranschaulichen, ihn nicht durch unnötiges Verharren in überkommenen Formen zu beeinträchtigen.

Dem Spielleiter stehen heute als wesentliche Hilfsmittel eine hochentwickelte Beleuchtungstechnik und Bühnenmaschinerie zur Seite, die bessere und oft einfachere Lösungen ermöglichen als sie von den Komponisten selbst gegeben werden konnten.

Der Vortragende erläuterte dann an einer Fülle von Beispielen, die zum großen Teil Neuinszenierungen des Frankfurter Opernhauses entnommen waren, zu welch ungeahnter Wirkung man die Bühnenbilder im Sinne einer zeitgemäßen „Schau"-Bühne im Gegensatz zur herkömmlichen „Hör"-Bühne bringen kann. Diese „Schau"-Bühne verlangt allerdings auch einen „singenden Schauspieler", der gleichsam die Musik führt und nicht umgekehrt; hierin liegt das Geheimnis einer überwältigenden Theaterwirkung.

Zwei praktische Beispiele, die Ozeanarie aus Webers Oberon und die Arie der Micaela aus Carmen veranschaulichten, wie sehr die Methode des Vortragenden geeignet ist, den dramatischen bzw. lyrischen Gehalt einer Opernkomposition ins Szenische umzusetzen, um den singenden Schauspieler zum unübertrefflichen Verkörperer seiner Rolle zu machen, wobei die engen Zusammenhänge der modernen Bewegungsregie mit dem Tanz recht deutlich zutage traten.

Ein für Ende April in Aussicht genommener Vortrag von Herrn Professor Pirro, Paris, über „La vie musicale à Paris sous Charles VI" mußte leider verschoben werden. Wir hoffen aber, im kommenden Jahr Herrn Professor Pirro hier begrüßen zu können. F. Gennrich.

Mitteilungen

Im 83. Lebensjahr ist im September in Berlin Prof. Friedrich Zelle gestorben. Zelle, ein ausgezeichneter Schulmann und dereinst u. a. Dozent speziell für Musik und Musikgeschichte an der Humboldt-Akademie, hat durch seine Arbeiten zur Geschichte der älteren deuschen Oper, über Fragen der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, durch seine Neuausgaben (Passionen von Sebastiani und Theile in den Denkmälern Deutscher Tonkunst, und viele andere) sich um die Musikwissenschaft hochverdient gemacht.

Am 18. August hat Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski in Wien seinen 70. Geburtstag feiern können. Es ist an dieser Stelle kaum notwendig, ein Lebensbild des Jubilars zu zeichnen und seine Verdienste um die Musik und Musikwissenschaft zu würdigen. Jeder, der die große Ausgabe der Werke Franz Schuberts in der Hand gehabt hat, kennt die Verbindung von echtem Musikertum und Akribie, die sich in Mandyczewski verkörpert; jeder, der seine Continuo-Interpretationen in der Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft kennt, wird sie im Künstlerischen und Historischen als Muster ihrer Gattung anerkennen; jeder, der mit dem Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde jemals persönlich zu tun gehabt hat, wird diesen wahrhaften Helfer und Förderer der Musikwissenschaft für immer verpflichtet sein. Er widmet seine Arbeit jetzt der Gesamtausgabe der Werke Haydns: möge er sie noch lange betreuen können! Möge er, der die Freundschaft und Hochschätzung eines Brahms genossen hat, sich heute der Huldigung der ganzen musikalischen und musikwissenschaftlichen Welt erfreuen! Wie wir hören, haben Schüler und Freunde ihm als Gabe zu seinem Geburtstag eine Festschrift dargebracht.

Prof. Dr. theol. h. c. Arnold Mendelssohn wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen anläßlich des 450. Jubiläums der Universität zum philosophischen Ehrendoktor ernannt. Der Dekan der phil. Fakultät, Prof. Dr. Kroh, nahm Gelegenheit, in einem am zweiten Festtag im Musikinstitut unter Leitung von Prof. Dr. Karl Hasse veranstalteten Morgenkonzert, in dem u. a. einige Kompositionen Mendelssohns zum Vortrag kamen, den Gefeierten zu begrüßen.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser, Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Heidelberg, folgt zum 1. Oktober ds. Js. einem Ruf als Direktor der staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg (als Nachfolger von Prof. Dr. Carl Thiel) unter gleichzeitiger Ernennung zum Honorarprofessor der Musikwissenschaft in der philos. Fakultät der Universität Berlin.

Prof. Dr. Arnold Schering ist für 1927/28 zum Dekan der philosophischen Fakultät der Universität Halle gewählt worden.

Dr. Peter Epstein hat sich im Juli an der Universität Breslau mit der Arbeit „Beiträge zur Frühmonodie des 17. Jahrhunderts" habilitiert.

Dr. K. G. Fellerer hat sich an der Universität Münster i. W. habilitiert und am 25. Juni seine öffentliche Antrittsvorlesung gehalten über das Thema „Tänze des 16. Jahrhunderts". Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: „Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland". Das Thema der Probevorlesung: „Giambattista Donis Trattato della musica scenica als Quelle für die Entstehung der Oper".

Die ZfM hat leider versäumt, die Nachricht von dem am 24. Jan. 1926 in Berlin erfolgten Tod von Dr. Otto Abraham zu bringen — bezeichnend für diesen stillen und gütigen Menschen, daß auch sein Lebensabschluß die Öffentlichkeit so wenig bewegt hat. Sein Mitarbeiter, Prof. E. M. v. Hornbostel, hat ihm in der „Psychologischen Forschung" (VII, 4) einen schönen Nachruf gewidmet, der in Kürze die Bedeutung von Abrahams Arbeit auf dem Gebiete der musikpsychologischen Forschung umreißt und eine Bibliographie seiner Abhandlungen gibt.

Carl Süß, Musiklehrer i. R., der Verfasser des jüngst erschienenen Katalogs der Frankfurter Stadtbibliothek, ist am 4. Juli im Alter von 73 Jahren gestorben.

Dr. Josef Zuth, Wien, Herausgeber der Zeitschrift „Musik im Haus", fordert auf zur Mitarbeit an einem umfassenden Quellenlexikon der Laute und Gitarre: alte und neue Lauten- und Gitarren-Literatur, Bücher und Publikationen sollen erfaßt, eine Übersicht über Lauten- und Gitarreninstrumente soll geboten werden.

Vom 3.—8. Oktober veranstaltet das Sächsische Ministerium für Volksbildung und das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Dresden die 6. Reichsschulmusikwoche, deren Ehrenausschuß der Staatsminister Prof. D. Dr. Becker, der sächsische Minister für Volksbildung Dr. Fritz Kaiser und der Oberbürgermeister von Dresden Dr. Bernhard Blüher angehören. Fragen der allgemeinen Pädagogik, der Musikpsychologie und der praktischen Musikerziehung werden in Vorträgen und Einzelsektionen behandelt werden, für die u. a. folgende Fachvertreter zugesagt haben: Prof. Dr. Theodor Litt, Prof. Dr. Arnold Schering, Ministerialrat Prof. Dr. Metzner, Prof. Dr. Franz Rupp, Dr. Hugo Löbmann, Studienrat Susanne Trautwein, Studienrat Dr. Richard Münnich, Prof. Heinrich Martens, Prof. Dr. Hans Joachim Moser, Prof. Dr. Max Schneider, Prof. Dr. Friedrich Koch, Prof. Dr. Wilibald Gurlitt, Prof. Dr. Hermann Stephani, Dr. Paul Mies, Prof. Walter Braunfels, Prof. H. W. v. Waltershausen und Prof. Dr. Georg Schünemann. — Die Vorträge werden ergänzt durch musikalische Darbietungen, für die u. a. eine Oper (Così fan tutte) in der Sächsischen Staatsoper, ein Konzert des Dresdner Lehrergesangvereins und ein Solistenkonzert (Kammersängerin Liesel v. Schuch und Kammersänger Dr. Staegemann) in Aussicht genommen worden sind. Ferner

findet eine Ausstellung von Schulmusikbüchern und Noten sowie Schallapparaten und Grammophonplatten statt. Teilnehmergebühr für alle Veranstaltungen 15 Rm. Anmeldungen sind zu richten an das Sächsische Ministerium für Volksbildung, Dresden, Carolaplatz 2 (Postscheckkonto „Reichsschulmusikwoche" Dresden 16000). Ausführliche Programme durch das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120.

Die Universität Leipzig veranstaltete bei ihrer Gründungsfeier am 2. Juli eine Akademische Beethoven-Gedächtnisfeier, bei der Prof. Dr. Kroyer die Festrede hielt und das Collegium musicum der Universität unter dessen Leitung den ersten Satz der 4. Symphonie zur Aufführung brachte.

Gelegentlich der Besprechung von Band II von Alfred Lorenz' „Geheimnis der Form bei Richard Wagner" durch Otto Baensch auf S. 597 sei berichtigt, daß Bd. I des Werkes in der ZfM seine Besprechung im Oktoberheft 1925, S. 50f. durch Siegfried Günther gefunden hat.

Die zweite der von den Berliner Firmen Henrici und Liepmannssohn veranstalteten Versteigerungen aus Beständen des aufgelösten Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln wurde am 9. und 10. Mai im Meistersaal zu Berlin abgehalten. Es kamen diesmal alte Musikbücher, Drucke und Handschriften praktischer Musik und hauptsächlich italienische Musiker-Autographen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert zum Ausgebot; das Gesamtergebnis betrug nahezu 100000 Rm. Eine Reihe wichtiger Ankäufe wurde wieder von den Musikabteilungen der Berliner und Dresdener Staatsbibliothek und für die durch F. Torrefranca-Neapel vertretene italienische Regierung gemacht, ebenso von einigen bekannten großzügigen Privatsammlern wie Geheimrat Hinrichsen-Leipzig, Paul Hirsch-Frankfurt a. M. und Rudolf Nydahl-Stockholm. — Die Hauptpreise aus der Gruppe der Musikbücher und -drucke sind: Nr. 1: Arauxo, Libro ... de Musica pratica (Alcala 1626): 720 Rm. (Musikbibl. Peters). Nr. 21: Gafori, Theorica musicae ... (Mailand 1492): 500 Rm.; Nr. 22: Gafori, Practica musicae ... (Mailand 1496): 1450 Rm.; Nr. 23: Gafori, de harmonia musicorum instrumentorum opus (Mailand 1518): 750 Rm. Nr. 24: Galilei, Fronimo dialogo ... (Venedig 1584): 420 Rm. Nr. 25: Ph. Gallo, Encomium musices (Antwerpen (c. 1595): 360 Rm. (P. Hirsch). Nr. 28: Glareani Dodekachordon (Basel 1547): 405 Rm. Werke praktischer Vokalmusik: Nr. 85: Baccusi, 2. Buch der 5 stimm. Madrigale (Venedig 1572); 410 Rm. (Staatsbibl. Berlin). Nr. 88: Banchieri, 5 stimm. Psalmen (Venedig 1598): 430 Rm. Nr. 134: Dorati, Le stanze della Vittoria Colonna (Venedig 1570): 490 Rm. Nr. 136: Dragoni, 4. Buch der 5 stimm. Madrigale (Venedig 1594): 365 Rm. Nr. 151/52: Andrea Gabrieli, 2. u. 3. Buch der 5 stimm. Madrigale (Venedig 1588): 275 u. 300 Rm. Nr. 153: Gagliano, 6 stimm. Messen und Motetten (Florenz 1614): 380 Rm. (Musikbibl. Peters). Nr. 161: Tomm. Gratiani, Dreichörige Messe und Motetten (Venedig 1587): 335 Rm. Nr. 168: Hofhaimer, Harmoniae poëticae (Nürnberg 1539): 500 Rm. Nr. 187: Janequin, 2. Buch der französ. Chansons (Venedig 1560): 320 Rm. (Musikbibl. Peters). Nr. 193: Orl. di Lasso, Patrocinium musices (5 Teile, München 1573—1576): 7000 Rm. (Erwerber: ein holländischer Händler). Nr. 259: Monteverdi, 4. Buch der 5 stimm. Madrigale (Venedig 1603): 600 Rm. (P. Hirsch). Instrumentalwerke: Nr. 171: d'Anglebert, Pièces de clavecin (Paris 1689): 580 Rm. Nr. 172: J. S. Bach, 3. Theil der Klavierübung (Leipzig 1739): 710 Rm. Nr. 177: G. Finger, Violin- und Gambensonaten (Amsterdam 1688): 385 Rm. (Berlin). Nr. 183: Muffat, Componimenti musicali (Augsburg 1739): 240 Rm. Lautentabulaturen: Nr. 202: H. Gerle, Musica teutsch u. Tabulatur auf die Lauten (Nürnberg 1532/33): 5500 Rm. (ders. Erwerber wie bei Nr. 193). Nr. 207: Matelart, Intavolatura de lauto (Rom 1559, mit eigenhänd. Widmung): 620 Rm. Nr. 208: E. Reusner d. J., Erfreuliche Lautenlust (Leipzig 1697): 480 Rm. (Musikbibl. Peters). Nr. 209: Vallet, Le secret des muses u. 21 Psalmen (Amsterdam 1618/19): 760 Rm. Nr. 210: Verovio, 4 stimm. Kanzonetten (Rom 1591): 600 Rm. — Nr. 265: Peri u. Caccini, l'Euridice (Florenz 1600, die Partituren der beiden ersten Opern in einem zeitgenöss. Einband): 2800 Rm. (Musikbibl. Peters). Nr. 351: Handschriftl. Antiphonarium mit Miniaturenmalerei

(Siena 1590): 670 Rm. Nr. 362: Handschriftl. Sammelband mit Opernarien von Aless. Scarlatti u. B. Pasquini: 470 Rm. — In der anschließenden Abteilung der Autographen, die eine ganze Reihe kaum je wieder vorkommender seltener Namen aufwies, wurden folgende bemerkenswerte Preise erzielt: Nr. 379: Pietro Aron, Brief an Giov. del Lago (Bergamo 1539): 425 Rm. Nr. 404: Giulio Caccini, Quittung (Florenz 1592): 320 Rm. Nr. 418: Corelli, Brief an seinen Bruder Ippolito (Rom 1705): 620 Rm. Nr. 436: Frescobaldi, Brief an den Erzbischof Guido Bentivoglio (Mailand 1608): 750 Rm. (Hinrichsen). Nr. 438: Gafori, Plato-Ausgabe Ficinos mit eigenhänd. Randnoten und Besitzvermerk (1489): 310 Rm. Nr. 439: Michelangelo Galilei, Brief an seinen Bruder Galileo (München um 1610): 560 Rm. Nr. 477: Kepler, Stammbuchblatt (Tübingen 1602?): 470 Rm. Nr. 484: Orl. di Lasso, Stammbuchblatt (München 1579): 590 Rm. Nr. 499: Padre Martini, Psalm ‚Laudate Dominum' (Partitur u. Stimmen: 320 Rm. Nr. 509: Monteverdi, Brief an Marchese Enzo Bentivoglio (Venedig 1630): 1710 Rm. (Hinrichsen). Nr. 519: Matteo degli Organi, Brief (Florenz 1449, das älteste Stück der Sammlung): 240 Rm. Nr. 528: Palestrina, Quittung (Rom 1578): 2150 Rm. Nr. 546: J. J. Rousseau, Brief (London 1766): 340 Rm. Nr. 556/57: Aless. Scarlatti, 2 Kammerkantaten (1702 u. 1716): 575 u. 650 Rm. Nr. 561: Spataro, Brief an P. Aron (Bologna 1533): 850 Rm. Nr. 569: Vittoria, Quittung (Rom 1573): 200 Rm. Eine Anzahl dieser seltenen Stücke (Nr. 404, 438/39, 484, 499, 519, 528, 546, 556 u. 564) wurde von einem Basler Antiquar — dem Vernehmen nach im Auftrage des dortigen Autographensammlers Karl Geigy-Hagenbach — ersteigert. Als besondere Seltenheiten sind noch die Urschriften der großen italienischen Geigenbauer hervorzuheben, die sämtlich einem bekannten süddeutschen Sammler dieses Sondergebiets (Dr. R. in Mannheim) zufielen. Nr. 445, eine Eingabe mit den Unterschriften von Antonio und Girolamo Amati (Cremona 1602) brachte 1280 Rm., Nr. 446/47, die Steuereinschätzungsurkunden der Bresciancr Meister Gasparo Bertolotti da Salo (1588) und Maggini (1626): 1500 Rm. u. 1400 Rm., und Nr. 448, die Perle der ganzen Sammlung, der zweite der beiden bisher überhaupt aufgefundenen Briefe Stradivaris (Cremona um 1715): 5100 Rm. G. Kinsky.

Herr Hugo Sočnik, Danzig, Gralathstr. 10, mit der Herausgabe von Joseph Haydns Opern Orlando Paladino, Armida und der Fragmente von Orpheus und Euridice beschäftigt, bittet um Bekanntgabe etwaiger entlegener bibliographischer Angaben über diese Werke.

Albert Wellek hat in der vorigen Nummer dieser Zeitschrift, wie übrigens auch an anderen Stellen[1], einen „Bericht" über den Ersten Kongreß für Farbe-Ton-Forschung (Hamburg, 2. bis 5. März 1927) veröffentlicht, der leider nicht geeignet ist, denjenigen, die nicht an jener Tagung teilgenommen haben, ein objektives Bild von ihr zu übermitteln; denn während über die zahlreichen Vorträge, Vorführungen usw. des Kongresses nur mit ein paar summarischen Bemerkungen hinweggegangen wird, soll offenbar der Anschein erweckt werden, daß allein Welleks kurzes Referat — die Mitteilung einiger Ergebnisse aus seiner gerade in Arbeit befindlichen Dissertation, die ihm außerhalb des eigentlichen Programms vorzutragen gestattet wurde — von Wert und Bedeutung gewesen sei. Ohne diesen Bericht in sachlicherer Art hier selbst nachholen zu können (Platzmangel!), muß ich diese Tatsache doch um der Gerechtigkeit willen feststellen und zum Belege dessen auf die demnächst erscheinenden Vortragsprotokolle des Kongresses verweisen.

Andrerseits hat sich aber Wellek außerdem auch auf verhältnismäßig breitem Raume über meine vor einigen Monaten im Archiv für die gesamte Psychologie[2] erschienene Schrift „Das Problem der ‚Audition colorée'" geäußert, und da es sich hierbei um recht heftige Polemik handelt, kann ich nicht umhin — wenn auch nur mit einigen kurzen Worten — hier noch einmal auf Welleks „Kritik" zurückzukommen.

[1] Ztschr. f. Musik, April 1927, S. 222ff.; Musikblätter d. Anbruch, April 1927, S. 180.
[2] Bd. 57, Heft 1/2, Leipzig 1926, S. 165—301, abgedruckt auch in Anschütz, Farbe-Ton-Forschungen Bd. I, Leipzig 1927, S. 295—432.

Der Hauptvorwurf, den er mir, bzw. meiner Bibliographie (Anhang zum „Problem der ‚Audition colorée'") macht, ist die nicht durchgehend festgehaltene Scheidung in „Quellen und Material". Ohne mich indessen auf weitgehende prinzipielle Erörterungen einzulassen, muß ich doch vor allen Dingen konstatieren, daß Wellek außer der Bibliographie offenbar nichts von meiner Schrift gelesen hat. Sonst müßte ihm doch aufgefallen sein, daß ich gerade über diesen Punkt (Quellen und Material — wenn auch mit anderen Worten: „Schriften über Audition colorée" und „Belege für Audition colorée") ausdrücklich gesprochen habe, daß ich weiterhin nicht nur mein Stoffgebiet mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit abgegrenzt (siehe besonders a. a. O. S. 174, Abs. 2), sondern auch (in der „Vornotiz" zum III. Kapitel, S. 217ff.) nachdrücklich auf den Wert — bzw. Unwert — der „Belege" hingewiesen habe. Ferner wurde die Aufgabe meiner Arbeit gerade dahin umrissen, „eine möglichst abschließende Übersicht über die Forschung zu geben" und „unter Hervorhebung des heute und künftig noch brauchbaren Materials vor allem mit jenem Ballast aufzuräumen, der von der Wissenschaft oft genug noch unnötiger Weise mitgeschleppt wird". Ebenso geht aus meiner Arbeit klarstens hervor, daß die „Bibliographie" in erster Linie durchaus eine Zusammenstellung der von mir benutzten Literatur ist; und wenn ich auch natürlich bezgl. der „Quellen" (also der Schriften über Audition colorée) möglichste Vollständigkeit angestrebt habe, so habe ich andrerseits (S. 218) noch besonders darauf aufmerksam gemacht, daß sich die „Belege" zweifellos „beliebig vermehren ließen"!

Nun aber kommt Wellek und weist mit bedeutungsvoller Miene darauf hin, daß es auch schon vor 1700 Synästhesien gegeben habe! Ja, wer hat denn daran gezweifelt? Aber was schlimmer ist: Wellek möchte nun diesen ganzen „Ballast" von synästhetischen Metaphern, Farbe-Ton-Vergleichen usw. — so interessant das Gebiet an und für sich ist — wiederum in die Forschung über das eigentliche Wesen der Audition colorée — und nur um diese handelt es sich für mich — mit hineinnehmen, lehnt damit also sozusagen die von mir für wünschenswert gehaltene und in allererster Linie erstrebte Aufräumung und Sonderung des Gebietes, das ohnehin schon kaum übersehbar ist, implicite ab! Das heißt doch nichts anderes, als von neuem ein Chaos der „Fälle" wollen, also gerade das, was überwunden werden soll!

Aber selbst wenn dieses Sichten, Ordnen und Aufräumen nicht mein vornehmster Zweck gewesen wäre — hält Wellek es etwa für unstatthaft, das Gebiet und den Stoff, den man bearbeitet, auf die letzten 225 Jahre zu beschränken, weil nämlich erst seit Newton (1704) von einem Bewußtwerden des (physikalischen) Farbe-Ton-Problems und erst seit Sachs (1812) von einem Bewußtwerden des Problems der Audition colorée (also einem Eingehen beider Gebiete in die wissenschaftliche Forschung) gesprochen werden kann? Auf der anderen Seite sollte ja gerade der Anschluß zur heutigen — theoretischen — Forschung gesucht werden! Ich habe also geradezu den Eindruck, daß Wellek die eigentliche Absicht meiner Schrift offenbar überhaupt nicht verstanden hat! Wenn er hingegen selbst noch weitere Literatur über Audition colorée gefunden haben sollte, die mir entgangen ist, so bin ich darüber gewiß selbst am allerfrohesten und habe übrigens die Zahlen meiner Bibliographie (550 und 101) nur deshalb angeführt, um einen Begriff von den Ausmaßen des Problems auch in quantitativer Hinsicht zu geben. Daß ich damit ebenso wie mit den kursorischen statistischen Hinweisen in meinem ersten Kongreßreferat lediglich grobe Anhaltspunkte für den Grad des Interesses an Fragen der Audition colorée und des Farbe-Ton-Problems gegeben habe und eine letztgültige Statistik weder bieten konnte noch wollte, brauchte man gerade einem Wellek, der sich mit dem gesamten Gebiet immerhin schon beschäftigt hat, doch eigentlich nicht zu sagen.

Und endlich läßt sich über die Einordnung gewisser Schriften in die zwei systematischen Rubriken meiner Bibliographie sehr wohl streiten. Die erste dieser Rubriken („Literatur zur Audition colorée") umfaßt übrigens (laut Hinweis auf S. 267) zahlreiche Literaturangaben, die für das Ton-Farbe-Problem (im physikalischen Sinne) und für Audition colorée in Betracht kommen, weil eine noch detailliertere Rubrizierung der einzelnen Schriften aus praktischen Grün-

den nicht angezeigt war. Und was gerade Joh. Leonh. Hoffmann anbelangt, so könnte Wellek, falls er in der Literatur Bescheid weiß, bekannt sein, daß seine Ausführungen aus dem Jahre 1786, trotz der Entrüstung Welleks, tatsächlich immer wieder als erster historischer Beleg für Audition colorée angesehen worden sind, was ich nur festgestellt habe, weil — und hier komme ich auf einen grundsätzlichen Punkt zu sprechen — kein Mensch bei früheren Zusammenhaltungen von Farbe- und Tonbezeichnungen und ihrem Vergleich in der Literatur entscheiden kann, inwiefern es sich dabei um wirkliche Synästhesien oder nur um Metaphern handelt. So interessant deshalb auch z. B. Welleks angekündigte Untersuchungen über „Ursynästhesien" sein mögen — ich bin der Ansicht, daß sie für die Klärung des Farbe-Ton-Problems, wie wir es heute sehen, einigermaßen wertlos sind und sein müssen, eben weil jede Kontrolle über die wahre Struktur solcher synästhetischer Redewendungen usw. fehlt. Gerade bei Hoffmann — und das gibt Wellek ja selbst zu — müssen offenbar Photismen mit im Spiel gewesen sein; also handelt es sich eben nicht um das (wie immer wieder betont werden muß, weil Wellek es nicht genau zu wissen scheint, rein physikalische) Farbe-Ton-Problem, sondern um Audition colorée. Folglich gehört also Hoffmann — wenn auch in Welleks Sinne nur als „Material" — doch in die Bibliographie zur Audition colorée hinein!

Daß ich in der chronologischen Abteilung der Bibliographie die Erscheinungsjahre der ersten, anstatt wie in einigen Fällen diejenigen späterer Auflagen hätte mehr berücksichtigen können, will ich Wellek indessen gern zugeben und bin ihm für diesen Hinweis dankbar. Der Grund für diesen Mangel liegt in der Tat in der starken Bezogenheit der Bibliographie auf meine vorangehende Abhandlung. Das ist demnach aber auch fast das einzige, was an Welleks Kritik bei näherem Zusehen wirklich stichhaltig genannt werden kann.

Immerhin darf man nach seinen pointierten methodischen Ausführungen auf Inhalt und Anlage seiner eigenen angekündigten Arbeit sehr gespannt sein. Friedrich Mahling.

Zu den Ausführungen Mahlings habe ich vor allem zu bemerken, daß er schon aus dem Titel meiner Studie: „Die Farbe-Ton-Forschung und ihr 1. Kongreß" (den er allerdings verschweigt), zur Genüge hätte entnehmen können, daß es sich hier nicht um einen „Bericht"[1] über den Kongreß, sondern um eine allgemeinere Darstellung der Forschungslage und ihrer Methodologie (unter geisteswissenschaftlichen Gesichtspunkten), mit dem Hamburger Kongreß als Ausgangspunkt, gehandelt hat. Dem „Bericht" konnte also von vornherein nur ein Teil der Ausführungen zukommen und diese, wie ausdrücklich hervorgehoben, sich nur auf die musikwissenschaftliche Seite der Tagung näher beziehen, die ja gerade zahlenmäßig durchaus nicht die vorherrschende war. Nachdem ich, wie M. selbst hervorhebt, im April — natürlich ebenfalls nur für den Interessenkreis des Musikers! — zwei aktuelle „Berichte" erstattet hatte, ist die Selbstverständlichkeit doppelt befremdlich, mit welcher M. vorauszusetzen scheint, daß ich nunmehr hier ausschließlich nur von dem Kongreß zu sprechen berechtigt war (vielleicht auch vor allem nicht von seiner schon 1926 erschienenen Schrift!); und ich sehe also nicht ein, welche „Gerechtigkeit" es ist, die M. verteidigen zu müssen glaubt. Was M. über meinen Vortrag bei der Tagung zu sagen weiß, bedarf hingegen der Berichtigung, daß es ein halbstündiger Vortrag wie alle anderen war, nur mit dem Unterschiede, daß er von dem Leiter des Kongresses (infolge später Anmeldung) erst in letzter Stunde aufs Programm gesetzt worden war.

Was M. ferner zur eigenen Verteidigung vorbringt, mag zum Teil subjektiv seine Richtigkeit haben, redet aber an meinen Ausführungen so vorbei, als ob er sie „nicht gelesen" hätte. Seine methodischen Anhaltspunkte, auf die er mich jetzt erst verweisen zu müssen glaubt, erweisen sich eben in ihrer Nutzanwendung in seiner Bibliographie als gänzlich verfehlt; auch konnte ich mir eine ausdrückliche Polemik dagegen durch meine positiven methodologischen Aufstellungen billig ersparen. (Überhaupt hat es mit durchaus ferngelegen, seine Studie in ihrem ganzen Um-

[1] Ich habe diesen Ausdruck auch nirgends angewendet!

fang hier kritisieren zu wollen, wobei sich auch noch eine Reihe weiterer Einwände ergeben hätte!) Daß z. B. das „Bewußtwerden“ der Probleme erst mit Newton oder gar Sachs einsetze, ist eine Behauptung, die durch meine Abhandlung bereits (oder endlich) abgetan ist. Daß man ferner erst in J. L. Hoffmanns Farb-Klang-Vergleichen Belege für Synästhesie sehen dürfe, nicht auch schon in jenen der Chinesen, Inder, Perser usw. (oder wenigstens Kirchers!), ist von mir ebenfalls widerlegt worden, beweist übrigens nur, was ich eben sehr wohl weiß (und eben deshalb beanstande): daß „man“ (z. B. Mahling) eben an die Existenz von Synästhesien vor 1700 immer noch nicht glauben will. Und überdies: hätte man überhaupt erst nur darum gewußt, so hätte man sicherlich auch nicht versäumt, solche ältere Belege zu sammeln und „mit bedeutungsvoller Miene“ mit ins Feld zu führen. Wie wenig engherzig indessen M. selbst für seine Person in der Zulassung von Synästhesien nach 1700 (oder eigentlich 1786) ist, geht aus seinem eigenen Kapitel über „Zeugnisse aus der schönen Literatur“ deutlich genug hervor, wo er z. B. ein Gedicht Mörikes und eine Stelle aus Eckermann anführt, die nichts weiter als programmatische Begleitvorstellungen zu Musik beinhalten! Wenn also M. mit Hinblick auf meine neuen (oder vielmehr alten) „Belege“ von „Ballast“ spricht, so beweist dies nur, wie unklar und widerspruchsvoll eben seine methodischen Begriffe sind. Und schließlich: wenn M. wirklich nicht eine Bibliographie, sondern bloß einen reichhaltigen Literaturnachweis zu geben beabsichtigt hat (wovon die Überschrift, die chronologische Anordnung und ihre statistische Auswertung allerdings nicht zu zeugen scheinen), so ist dem nur entgegenzuhalten, daß er nach so umfassenden Vorarbeiten (wäre er nur im Besitz entsprechender methodischer Schulung) zweifellos zum Bibliographen unseres Wissenszweigs berufen, ja zu solchem Ehrgeiz geradezu verpflichtet gewesen wäre. Albert Wellek.

Kataloge

Karl Ernst Henrici & Leo Liepmannssohn, Berlin. Musikerbildnisse aus der Sammlung Wilhelm Heyer in Köln. Versteigerung 12. u. 13. Sept. 1927. 729 Nrn.

Diesem Hefte liegt ein Prospekt von Englert & Schlosser, Verlag, Frankfurt a. M. bei, über Julius Stockhausen, der Sänger des Deutschen Liedes

Aug./Sept.	Inhalt	1927

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Charlottenburg, Bismarckstr. 105
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Dr. Gustav Beckmann (Berlin)

Die Musikalische Zeitschriftenschau schließt sich an die vorhergehende (s. Jahrgang VII, Nr. 11/12) an. Anordnung und Einrichtung bleiben die gleichen wie früher, d. h. die Anordnung innerhalb des Registers ist alphabetisch nach Verfassernamen und sachlichen Stichworten. Die sachlichen Stichworte sind durch fetten Druck kenntlich, die Verfassernamen bringen lediglich Verweise auf das betreffende Schlagwort, unter dem ein oder mehrere Aufsätze des betreffenden Verfassers verzeichnet sind.

Bei den fett gedruckten sachlichen Stichworten stehen die Verfassernamen in Klammern hinter dem zugehörenden Aufsatztitel. Aufsatztitel, die sich mit dem Schlagwort ganz oder fast genau decken, sind fortgelassen; längere Titel sind, wo es geboten erschien, gekürzt. Dann folgt die Signatur der Zeitschrift mit Angabe von Jahrgang und Heftnummer. Es bedeutet also ZfM 2, 8: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang 2, Heft 8. Bei dem Artikel „Besprechungen" sind die Namen der Verfasser der besprochenen Bücher durch gesperrten Druck kenntlich gemacht; die Namen der Rezensenten stehen hinter dem Buchtitel in runden Klammern.

Außer den laufend durchgesehenen Zeitschriften werden auch Aufsätze aus anderen Blättern aufgenommen. Hinweise oder Zusendungen werden vom Bearbeiter der Zeitschriftenschau gern berücksichtigt[1].

Verzeichnis der laufend aufgenommenen Zeitschriften,

alphabetisch nach ihren Signaturen.

Abkürzungen: j. = jährlich, m. = monatlich, w. = wöchentlich, j. 4, m. 2 = jährlich 4, monatlich 2 Hefte usw., Zs. = Zeitschrift, Ms. = Monatsschrift, Ztg. = Zeitung.

A	Der Auftakt. Moderne Musikblätter Red. E. Steinhard. Prag XII, Hooverova 10. m.
AfM	Archiv für Musikwissenschaft. Leipzig, Kistner & Siegel.
AMZ	Allgemeine Musik-Zeitung. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart. Hrsg. P. Schwers, Berlin-Schöneberg.
As	Der Aufschwung. Zs. für die Interessen des gesamten Instrumenten-Bauwesens insbes. die des Kunstharmoniums. Berlin W 30.
BB	Bayreuther Blätter. Deutsche Zs. im Geiste R. Wagners hrsg. v. H. v. Wolzogen. Bayreuth.
BfM	Blätter für Musikfreunde. Im Auftrage der Vereinigung der Musikfreunde hrsg. von Wilh. Lange. Oberhausen, Rheinland. m.
BlS	Blätter der Staatsoper. Hrsg. v. J. Kapp. Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt.
BUM	Bulletin de la Société „Union Musicologique" La Haye, Nijhoff.
Che	The Chesterian, ed. by G. Jean-Aubry. London, Chester. m.
ChL	Der Chorleiter. Zs. für die Reform der Vokalmusik ... Hildburghausen, Gadow & Sohn. m.
Chm	Der Chormeister. Zs. für alle Fragen des Chorgesanges. Berlin SO 16.
Co	Concordia. Nachrichten d. Männergesangvereins Concordia, Köln-Mühlheim. j. 6.
DAS	Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung. Organ d. Deutschen Arbeiter-Sängerbundes. Berlin NO 18. m.
DB	Die Deutsche Bühne. Amtliches Blatt d. Deutschen Bühnenvereins. Berlin: Oesterheld. w.
DIZ	Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Berlin-Schöneberg, Bahnstr. 29/30. m. 2.
DMMZ	Deutsche Militärmusikerzeitung, Blätter für deutsche Instrumentalmusik. Berlin, Parrhysius. w.
DMus	Deutsches Musikerblatt. Unabhängige Ztg. für die Interessen d. Musikerberufes. Hrsg. R. Scharnke. Berlin SO 16.
DMZ	Deutsche Musikerzeitung. Zs. für die Interessen der Musiker und des musikal. Verkehrs. Amtsblatt des Deutschen Musiker-Verbandes. Berlin SW 11. w.
DS	Deutsche Sängerbundeszeitung. Leipzig, Königstr. 19. w.
DTZ	Deutsche Tonkünstler-Zeitung. Amtliches Blatt des Reichs-Verbandes Deutscher

[1] Zuschriften und Zusendungen sind zu richten an Dr. G. Beckmann, Berlin-Halensee, Lützenstraße 5.

Tonkünstler u. Musiklehrer. Berlin W, Zietenstraße 27. m.

DV Das deutsche Volkslied. Zs. für seine Kenntnis u. Pflege. Wien, Luftbadgasse 7/14.

DVo Deutsches Volkstum Ms. für das deutsche Geistesleben. Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt. m.

E Eolus. A contemporary music review. Ed. C. Salzedo. New York, 315 West.

EK Der evangelische Kirchenmusiker. Mitteilungen des Vereins ev. Kirchenmusiker in Rheinland u. Westfalen.

EMZ Evangel. Musikzeitung. Off. Organ d. Verb. schweiz. Posaunenchöre. Zs. für christl. Instrumental- und Vokalmusik. Adliswil. m.

G Die Geige u. verwandt. Instrumente. Hrsg. v. Otto Möckel. Berlin W 50. m.

GBl Gregoriusblatt. Organ für kathol. Kirchenmusik. Düsseldorf, Schwann. m.

GBo Gregorius-Bote. Beilage zum Gregoriusblatt.

Geg Die Gegenwart. Zs. für Literatur, Wirtschaftsleben u. Kunst. Berlin W 57. m.

Gf Der Gitarrefreund. Mitteilungen der gitarrist. Vereinigung. München, Sendlingerstr. j. 6.

Gi Die Gitarre. Ms. zur Pflege d. Lauten- u. Gitarrenspiels u. d. Hausmusik. Hrsg. E. Schwarz-Reiflingen. Bln.-Charlottenburg.

Ha Die Harmonie. Zs. d. Vereinigung deutscher Lehrergesangvereine. Hamburg: Kampen. m.

HB Hefte für Büchereiwesen. Der Volksbibliothekar und die Bücherhalle. Leipzig N 22, Richterstr. 8. j. 6.

He Hellweg. Wochenschrift für deutsche Kunst. Essen, Theaterplatz. w.

HfS Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege. Zs. zur Hebung und Pflege der Schulmusik. Essen, Baedeker.

Ho Hochland. Ms. f. alle Gebiete des Wissens, der Literatur u. Kunst. München, Kösel.

KdJ Kunstblatt der Jugend. Nowawes: Vorlagewerke. m.

KiM Die Kirchenmusik. Hrsg. vom Landesverband ev. Kirchenmusiker i. Preußen. Langensalza, Beyer & Söhne. m.

KW Kunstwart und Kulturwart. Deutscher Dienst am Geiste. München, Callwey. m.

Ls Der Lautenspieler. Zs. für stilgerechtes Lautenspiel. Hamburg, Holler-Verlag. m.

M Le Ménestrel. Musique et Théatres. Dir: J. Heugel. Paris, Rue Vivienne. w.

Mb Der Musikbote. Geleitet von O. Wetchy. Wien, Doblinger. m.

Mc Musica. Tijdschrift ten dienste der harmonie- en fanfaregezelschappen. Hilversum, Lispet. m.

MD Musica Divina. Ms. für Kirchenmusik. Offizielles Organ d. Erzdiözese Wien. Gegr. von der Schola Austriaca, Wien 1, Karlsplatz 6.

MdA Musikblätter des Anbruch. Ms. für moderne Musik. Wien I, Universal-Edition.

MdS Muse des Saitenspiels. Fach- u. Werbe-Ms. für Zither-, Gitarren- u. Schoßgeigenspiel. Hrsg. R. Grünwald, Honnef am Rhein. m.

Mel Melos. Zs. für Musik. Mainz: Schott's Söhne. m.

Merz Die Musikerziehung. Zentralorgan für alle Fragen der Schulmusik, ihrer Grenzgebiete u. Hilfswissenschaften. Berlin-Tempelhof, Albrechtstr. 41. m.

MfA Musik für Alle. Berlin, Ullstein.

MFK Mitteilungen d. Freunde der Kirchen-, Kammer- u. Hausmusik. Stuttgart: Berthold & Schwerdtner. m.

MG Die Musikantengilde. Blätter der Wegbereitung für Jugend u. Volk. Hrsg. von F. Jöde u. F. Reusch. Wolfenbüttel, Kallmeyer. j. 8.

MH Musik im Haus. Sechswochenschrift. Geleitet von Josef Zuth. Wien V, Laurenzgasse 4.

MiL Musik im Leben. Eine Zs. der Volkserneuerung. Hrsg. E. J. Müller. Köln, Händelstraße. m.

MIZ Musik-Instrumenten-Zeitung. Fach- u. Anzeigeblatt für Musik-Instrumenten-Fabrikation, -Handel und -Export. Berlin W. m. 2.

Mk Die Musik. Ms. Hrsg. v Bernh. Schuster. Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlagsanstalt.

ML Music & Letters. A Quarterly Publication. London, 22, Essex Street.

MM Musik-Magazin. Berlin, Speier & Co.

MMR Monthly Musical Record. London, Augener.

MO Musica d'oggi. Rassegna di vita e di coltura musicale. Milano, Ricordi. m.

MpB Musikpädagogische Blätter. Vereinigte Zs. Der Klavier-Lehrer. Gesangspädagogische Blätter. Berlin W 62. j. 6.

MQ The Musical Quarterly. O. G. Sonneck, Editor. New York, Schirmer.

MS Musica Sacra. Ms. für Kirchenmusik u. Liturgie. München, Kösel u. Pustet.

MSfG Ms. für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. m.

MT The Musical Times and singing-class circular. London, Novello & Co. m.

MVDM Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker. Schriftleiter: K. Holl, Frankfurt a. M.

Mw Die Musikwelt. Monatshefte für Oper u. Konzert. Hamburg, Böhme.

NMZ Neue Musik-Zeitung. Halbmonatschrift mit Musikbeilagen. Stuttgart, Grüninger.

NR Die neue Rundschau. Berlin, S. Fischer. m.

NW Der neue Weg. Halb-Ms. für das deutsche Theater. Amtl. Organ d. Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen. Berlin W 62 Keithstraße. m.

O Organum. Ms. des Akadem. Vereins Organum. Kiel, Hohenbergstr. 7.

Og Organon. Zs. zur Pflege geistlicher Musik. München: Berntheisel. j. 6.

Or Das Orchester. Amtl. Blatt des „Reichsverbandes deutscher Orchester" ... Berlin SW 68. m. 2.

P Il Pianoforte. Rivista mensile di coltura musicale. Torino, Via Montebello. 5. m.

PT Pult und Taktstock. Fachzeitschrift für Dirigenten. Wien-New York. Universal-Edition.

RM La Revue Musicale. Dir.: H. Prunières. Paris XIV. j. 11.

RMI Rivista Musicale Italiana. Torino, 3, Via Alberto. j. 4.

RMus Revue de Musicologie. Publiée par la Société française de musicologie. Paris: Fischbacher. j. 4.

RMZ Rheinische Musik- u. Theaterzeitung. Allgem. Zs. für Musik. Hrsg: G. Tischer. Köln-Bayenthal. m. 2.

S Signale für die musikalische Welt. Berlin S 59. w.

Sb The Sackbut. A musical review. Ed. by U. Greville. London. m.

SBeK Schlesisches Blatt für evangel. Kirchenmusik. Hrsg. vom Schlesischen evangel. Kirchenmusikverein. Sagan. m.

Sc Die Scene. Blätter für Bühnenkunst. Berlin SW 11. m.

Schw Das Schwalbennest. Fachzeitschrift des Reichsbundes der ehemaligen Militärmusiker Deutschlands. Erfurt, Paulstraße 29/30. m. 2.

SG Sänger-Gruß. Ms. des christl. Sängerbundes. Stuttgart.

Sg Die Singgemeinde. Hrsg. v. K. Ameln. Augsburg, Bärenreiter-Verlag. j. 6.

SMpB Schweizerische Musikpädagog. Blätter. Offizielles Organ des Schweizer. Musikpädagog. Verbandes. Zürich, Hug & Co. m. 2.

SMZ Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Organ des Eidgenöss. Sängervereins ... Zürich, Gebr. Hug & Co. j. 31.

SSZ Süddeutsche Sänger-Zeitung. Organ z. Unterstützung aller Interessen der Sängerbünde und Gesangvereine Süddeutschlands. Heidelberg: Hochstein. m.

Sti Die Stimme. Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung... Berlin, Trowitzsch & Sohn. m.

STM Svensk Tidskrift för Musikforskning utgiven av T. Norlind. Stockholm, Marcus. j. 4.

Stw Der Stimmwart. Blätter zur Erneuerung der Gesangs- u. Sprechkunst. Berlin SW, Fiebig. j. 8.

T Der Türmer. Ms. für Gemüt und Geist. Hrsg.: F. Lienhard. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.

TH Das Taghorn. Schlesische Monatshefte f. dtsche Musikpflege. Hrsg. H. Matzke. Breslau, Taghorn-Verlag.

To Die Tonkunst. Deutsche Sängerztg. Illustr. Wochenschrift f. Männergesangvereine, gemischte Chöre... Berlin, Janetzke.

TVN Tijdschrift d. Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis. Amsterdam, Alsbach.

VKM Velhagen u. Klasings Monatshefte, Bielefeld u. Leipzig.

Wä Der Wächter. Zs. für alle Zweige der Kultur. Köln a. Rh., Gehly. m.

WM Westermanns Monatshefte. Illustr. Zs. fürs deutsche Haus. Braunschweig, Westermann. m.

ZeK Zeitschrift für evangel. Kirchenmusik. Vereinigung der Ms.: „Kirchenmusikal. Blätter" und „Siona". Hildburghausen, Gadow & Sohn. m.

ZfAe Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft. Stuttgart, Enke. j. 4.

ZfI Zeitschrift für Instrumentenbau. Leipzig, Thomaskirchhof 16. m. 2.

ZfK Zs. f. Kirchenmusiker. Organ des Landesvereins d. Kirchenmusiker Sachsens. Dresden. m.

ZfM Zeitschrift für Musikwissenschaft. Hrsg. von der Deutschen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. m.

ZG Zeitschrift für die Gitarre. Hrsg. J. Zuth, Wien I, Wollzeile 5. j. 8.

ZM Zeitschrift für Musik. Ms. für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik. Hauptschriftleiter: A. Heuß. Leipzig.

A

Aachen. — (Stefan), MdA 9, 5/6.

Abendroth, Walter s. Aesthetik, Dilettanten, Instrumentation, Musikwissenschaft, Oper, Romantik.

Aber, Adolf s. Krenek, Musik, Musikfeste, Oper, Scherchen, Schlagworte.

Abert, Hermann s. Bach, Beethoven, Musikkongresse, Musikunterricht.

Abrahamsen, Erik s. Weber.

Abravanel, Maurice de s. Weill.

Adler, Guido s. Beethoven.

Aesthetik. — (s. a. Erlebnis) — Aesthetische Zwangsvorstellungen (Abendroth), AMZ 54, 14 f.

Agricola, Alexander s. Virdung.

Ahrens, Wilhelm s. Niemann.

Aisch, Adolf s. Herberger.

Akkordgeometron u. Harmonie-Mediator (Oberle), Or 4, 8.

Akustik. — Acoustics of church and concert-hall (Richardson), MT 67, 1002 — Das physiologische Laboratorium der Berliner Universitäts-Ohrenklinik (Teufer), Merz 4, 5 — Ton u. Geräusch in der Musik (Dreis), S 85, 10.

Alaleona, Domen. s. Musikunterricht.

d'Albert, Eugen — „Der Golem" in Frankfurt (Chevalley), Mw 6, 12 — „Der Golem" in Altenburg (Hartmann), S 85, 1.

Albert, Heinrich — (s. a. Gitarre) — (Schwarz-Reiflingen), Gi 5, 10/11.

Aldrich, Richard s. Beethoven.

Alfano, Franco. — (Gatti), Sb 7, 6 — (Pannain), RM 8, 3 — Sonata per violoncello e pianoforte (Pannain), RMI 33, 4 — „Madonna Imperia" in Turin MdA 9, 5/6 u. (Brusa), RMI 34, 2 u. (Perrachio), MO 9, 5.

Allen, Alfred s. Kirchenmusik.

Altmann, Wilhelm s. Berlin, Biographie, Musikausstellungen, Oper, Schjelderup.

Ambrosius, Hermann. — A. u. seine Chorwerke (Müller), Ha 17, 4. — s. a. Hören.

Ameln, Konrad s. Beethoven, Besprechungen, Musikbibliotheken.

Angelis, Alberto de s. Columbus.

Anheißer, Siegfried s. Recitativ.

Anschütz, Fritz s. Chorgesang.

Antcliffe, Herbert s. Castelnuovo-Tedesco, Coward, Musik.
Antheil, George — „Aeroplansonate" (Stuckenschmidt), A 6, 8 — Œuvres de A. (de Schloezer), RM 7, 9.
Applaus. — (Dunhill), MMR 56, 669 — (Wortham), Sb 7, 1.
Armin, George s. Battistini, Gesang, Slezak.
d'Aranyi, Jelly s. Beethoven.
Arbeiter. — (s. a. Händel, Kirchenmusik). — Musik u. Arbeiter (Heinzen), MdA 9, 5/6.
Arconada, M. s. Musik.
Ariosti, Attilio Ottavio (Frati), RMI 33, 4.
Arlberg, Hjalmar s. Besprechungen, Gesang.
Armin, George s. Battistini, Gesang.
Artom, Camillo s. Kadenz.
Astheimer, Hans W. s. Puccini.
Atonale Musik. — (s. a. Modulation) — Das Problem der A. u. das Zwölftonprinzip (Deutsch), Mel 6, 3 — A. u. Vierteltonmusik (Flath), MdS 9, 4 — Die A. in der Theorie (Schliepe), DTZ 24, 441 — Warum A.? (Schrenk), Dtsche Allgem. Ztg., 25. 12. 1926 — Die umstrittene A. (Stege), AMZ 54, 4.
Auer, Max s. Bruckner, Gräflinger, Musikfeste.
Aubert, Louis. — (Bernard), RM 8, 4.
Aufführungs-Traditionen, Trügerische (David), Mel 5, 11/12.
Auric, Georges. — La „Pastorale„ (Prunières), RM 7, 9.
Ausdruck. — Musikalische Ausdrucksstudien an Phonogrammen (Heinitz), ZfM 9, 9/10.
Auswendig-Spielen s. Gedächtnis.
Axelrod, Jakow s. Relativität.
Axmann, Emil. — (Vomácka), A 7, 7/8.

B

Bach, Joh. Christian. — Zehn Klavier-Sonaten. Hrsg. v. Landshoff, [Bespr.] (Einstein), ZfM 9, 7 — B. in seinen Beziehungen zur Kirchenmusik (Graf), ZeK 4, 11 — A propos de B. (de Saint-Foix), RMus 10, 18 — B.'s Sinfonik (Tutenberg), Mk 19, 10.
Bach, Joh. Seb. — (s. a. Beethoven Musikunterricht, Orgel) — (Chiereghin), P 7, 12 — (Varges), S 85, 21 — B., Beethoven, Brahms (Abert), MQ 13, 2 — Eine merkwürdige Stelle in B.'s Matthäus-Passion (Brandt-Buys), S 85, 9 — Was hat B. dem Arbeitersänger zu sagen? (Cohn-Hogerstrat), DAS 27, 8 — B.-Kantaten im Gottesdienst (de Fries), MSfG 21, 12 — B. u. Luther (Frommel), MG 3, 8 — The clavier works (Grace), MT 68, 1007ff. — B.'s Passionen (Hamel), Chm 1, 5 — Über das Bachsingen (Handke), Zek 3, 10 — B.'s Weihnachtsoratorium (Hartung), MSfG 32, 3 — Aus B.'s jüngster Lehrzeit (Heimann) Or 4, 9 — B. u. Mühlhausen (Heimann), Zek 3, 10 — B., der größte Musiker aller Zeiten. Ein volkstüml. Beitrag (Heimann), KdJ 2, 10 — Bachs „Kunst der Fuge" u. die Gegenwart (Heuß), ZM 94, 2 — Etwas über deutsche Musikanschauung an Hand von B.'s Choralkantate: Christ lag in Todesbanden (Heuß), ZM 94, 5f. — B. u. der Prophet Jeremia (Hirschberg), Mitteilungen der jüdischen Reformgemeinde zu Berlin 1927, 3 — Le retour à B. (Koechlin), RM 8, 1. 5 — B.'s Choralkunst (Löffler), Zek 5, 4 — B. als Gelegenheitsmusiker (Müller), DMZ 56, 37ff. — Vom Sinn der Melodie bei Bach (Pfannenstiel), MG 3, 6 — Unsere Stellung zu B. (Reichenbach), MG 3, 7 — B. u. Reger (Roese), KiM 8, 89 — Präludium u. Fuge in Gdur f. Orgel (Schindler), Zek 5, 1 — B.'s Persönlichkeit (Segnitz), Zek 3, 10 — Eine B.-Handschrift in Italien (Selden-Goth), A 7, 5/6 — B. u. die Gegenwart (Westermeyer), S 84, 39 — Das Bachfest in Berlin (Heuß), ZM 93, 11 u. (Ewens), MiL 2, 11 u. (Mayerhoff), Ha 17, 11 u. (Stege), NMZ 48, 3 — 15. Bachfest in München (Krienitz), AMZ 54, 29 — Das Bachfest in Bethlehem (Halperson), AMZ 53, 37.
Bacher, Otto s. Gluck.
Bacilly, Benigne de, un maitre de chant au XVIIe siècle (Prunières), RMus 7, 8.
Backhaus, Wilhelm. — (Herven), Mk 19, 8.
Bähr, Walter s. Schwalbennest.
Baeker, Ernst. — (Rothardt), MpB 59, 2.
Baensch, Otto s. Beethoven, Besprechungen.
Bagier, Guido s. Film, Musik.
Baillot, s. a. Viotti.
Baker, J. Percy s. Mackenzie.
Band, Lothar s. Film.
Barbier, Ch. s. Blanchet.
Bardi, Bennio s. Neger, Philidor.
Baresel, Alfred s. Ettinger, Jazz, Krenek.
Barnaby, L. N. C. s. Gluck.
Bartók, Béla. — Das neue Klavierkonzert von B. (v. Tóth), PT 4, 5/6 — „Der wunderbare Mandarin" in Prag (Steinhard), NMZ 48, 14 — „Der wunderbare Mandarin" in Köln (Unger), A 6, 11/12 u. (Friedland), AMZ 53, 50.
Bartsch, Max s. Musikausstellungen.
Bary, Alfred von. — (Wendt), Sti 21, 3.
Bas, Giulio. — B., ein geistlicher Lyriker (Hanschke), GBl 50, 6/7.
Bassi, Luigi, der erste Prager Don Juan-Darsteller (Paumgartner), A 7, 5/6.
Battistini, Maria. — 10 Minuten mit B. Stw 2, 2 — Ein Brief über B. (Armin), Stw 2, 9.
Bauckner, Arthur s. Juristisches.
Bauer, Moritz s. Beethoven.
Bauer, Rudolf s. Rosenberg.
Baugh, Hansell s. Musik.
Baum, Josef s. Krefeld, Musikfeste.
Baußnern, Waldemar v. (Fischer), Sti 21, 4 u. Merz 3, 11f. — (Hügel), Ha 17, 11 — (Keller), NMZ 48, 4 — (Krienitz), DTZ 25, 445 — (Ohrmann), ZM 93, 11 u. S 84, 44 — (Wehle), DMus 1, 6/7 u. DTZ 24, 439 — B.-Feiern (v. Wehle), DTZ 25, 443 —
Bautzen. — Musikgeschichtliches vom Bautzener Gymnasium (Biehle), NMZ 48, 19.
Bayer, Friedrich s. Mozart.
Bayreuth. — (s. Wagner) — Zur Musikgeschichte B.'s (Schenk), Archiv für Geschichte u. Altertumskunde von Oberfranken Bd. 33, H. 1.

Bechert, Paul s. Klenau, Oper.
Beck, Joachim s. Jazz, Klavier, Kleiber.
Becker, Paul s. Musikfeste.
Beckmesser, Zur Genesis des (Strobel), AMZ 54, 17f.
Bédarida, Henri s. Mangot.
Beethoven, Ludwig van — (s. a. Bach, Berlioz, Bruckner, Bülow, Dreiklang, Liszt, Rolland, Weber) — Das Erbe Beethovens u. unsere Zeit (Sandberger), Johann v. B. (Schiedermair, Rietsch), Mitteilgn. eines Zeitgenossen (Schmidt), Briefwechsel mit Schott (Unger),, Interpretationsstudien (Leifs), Stilgerechte Aufführung d. Fidelio (Cortolezis), Zwei Blätter der Urschrift d. IX. Symph. (Baensch) B.-Programme (Munter), E. T. A. Hoffmann u. B. (Kroll), B. u. die Romantik (Hasse), Beethoven-Literatur 1925 (Losch), Neues Beethoven-Jahrbuch, Augsburg Jg. 3.
Beethovenfeiern: Sur le centenaire de B. (Fornerod), SMpB 16, 6 — B. u. wie er zu feiern ist (Müller), MiL 3, 1 — Zur Feier von B.s 100. Todestag [Zeitschriften-Bibliographie] Mk 19, 8 — Nachklänge zu den deutschen B.-Festen RMZ 18, 21/22 — The B. celebrations MT 68, 1011 — B.-Feiern im Deutschen Arbeiter-Sängerbund DAS 28, 5 — Das Bonner B.-Fest (Hanschke), AMZ 54, 25 u. (Berten), DMZ 58, 24 — B.-Feier im Ravensberger Land (Schwers), AMZ 54, 22 — B.-Fest in Siegen ((Hensgen), AMZ 54, 29 — Die B.-Zentenarfeier u. der musikwissenschaftl. Kongreß in Wien (Geiringer), KW 40, 8 — Die Wiener B.-Feier: (Ewens), DS 19, 15 — (Fleischmann), MO 9, 4 — (Hoffmann), NMZ 48, 15 — (Stefan), Md 9, 4 — (Steinhard), A 7, 4 — (Weinmann), MS 57, 5/6 — (v. Wymetal), AMZ 54, 16
Aufsätze allgemeinen Inhalts: MT 68, 1009 — (Abert), Mk 19, 6 — (Bähr), Schw 9, 6 — (Berrsche), KW 40, 6 — (Bie), Berliner Börsen-Courier 26. 3. 1927 — (Cauchie), M 89, 17 — (Della Corte), MO 9, 3 — (Enßlin), NMZ 48, 11/12 — (Falke), SMZ 67, 11 — (Geiringer), P 8, 4 — (Grunsky), BB 50, 2 — (Gui), P 7, 10 — (Henderson), M Q 13, 2 — (Hönig), To 31, 11 — (Klocke), ZM 93, 12 — (Kretschmer), Schw 9, 6 — (Lechthaler), MS 53, 5/6 (Lemacher), GBo 43, 3/4 — (Malipiero), P 8, 3 — (Mayer) NW 56, 6 — (Mersmann), Mel 6, 3 — (Moser), Ostpreuß. Zeitung, Königsberg 20. 3. 1927, Sonderbeilage — (Nohl), KdJ 1927, 2 — (Orel), MH 6, 2 — (Pannain), P 8, 3 — (v. d. Pfordten), Sti 21, 6 — (Rolland), RM 8, 6 — (Schiedermair), Kölnische Zeitung 20 u. 22. 2. 1927 — (Söhle), DV 1927, 3 — (Sonderburg), O 27, 3 — (Struck), ChL 8, 3 — (Suarès), RM 8, 6 — (Unger), DMZ 58, 13 — (Walter), DB 19, 5 — (Wezel), SG 49, 3f. — (Zini), P 8, 3.
Besonderes: Ein unvollendetes B.-Denkmal. Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 1927, 104 — Ungarische B.-Nachklänge (A. J.), NMZ 48, 16 — B. u. Braunschweig (Bloetz), S 85, 14 — Die Wandlungen in der musikalischen Beurteilung B.'s (Bücken), AMZ 54, 21 — Zeitfragen der B.-Forschung (Bücken), NMZ 48, 11/12 — B. and his time (Capell), ML 8, 2 — A century of B. (Colles), ML 8, 2 — B. and a younger generation (Dent), M Q 13, 2 — B., Baden, Biedermeier (v. Ehrmann), Mk 19, 7 — Wenig beachtete B.-Stätten (Frimmel), NMZ 48, 11/12 — B. und das Volk (Hartmann), DAS 28, 4 — B., der Metaphysiker (Hille), Mk 19, 6 — B'.s Klangorakel an die Nachwelt (Hille), S 85, 16 — Was uns durch B.'s vorzeitigen Tod verloren ging (Huschke), Mk 19, 7 — A speech for the opposition (Ireland), ML 8, 2 — Beethoveniana (Itter), Schw 9, 6 — Beginnings of B. in America (Kinkeldey), M Q 13, 2 — B. im Bilde seiner Zeitgenossen (Kloß), S 85, 25 — Le retour à B. (Koechlin), RM 8, 6 — Der unbekannte B. (Krug), Mk 19, 6 — Le déclin de B. (Landry), RM 8, 6 — Das B.-Haus in Bonn (Martell), SSZ 21, 6 — B.'s „Unsterbliche Geliebte" (Martell), Sti 21, 6 — Der unbekannte B. (Misch), AMZ 54, 12/13 — Über B.-Bildnisse (Popp), KW 40, 6 — Zum Berliner B.-Denkmal (Popp), KW 40, 3 — B. u. das Lied (Pretzsch), Sti 21, 7 — Le monument B. sera-t-il inaugureé? (Prod'homme), M 89, 8 — Die Entdecker B.'s in Frankreich (Prod'homme), Mk 19, 6 — B. in Paris (Prod'homme), Che 8, 61 — B. in der Schule (Prümers), Sti 21, 6 — B.'s Ethik u. kosmische Sendung (Riesenfeld), S 85, 14 — B. u. die Sängerinnen (Röntz), Sc 17, 4 — Maestri, allievi e critici di B. (Roggeri), RMI 34, 2 — B. et la collection Artaria (de Saint-Foix), RMus 11, 21 — Betrachtungen zur heutigen B.-„Pflege" (Schmid), ZM 94, 4 — Das neue B.-Archiv in Bonn (Schmidt), AMZ 54, 21 — B. u. das kurkölnische Geistesleben (Schmidt), AMZ 54, 21 — The effect of B. in 1927 (Scott), MMR 57, 675 — B.-Verunglimpfungen (Stege), AMZ 54, 21 — Manuscrits de B. (Tiersot), RMus 11, 22 — B. u. der Männergesang (Werner), DS 19, 5, Co 8, 2 — B. der romantische Erfüller klassischer Rationalistik (Wohlfahrt), Mk 19, 6.
B.-Literatur: B.-Literatur in der volkstümlichen Bücherei (Ameln), HB 11, 2 — B. im Roman u. in der Novelle (Bülow), Mk 19, 7 — Aus dem B.-Schrifttum (Grunsky), DV 1927, 3; BB 50, 2 — Winke zur Anschaffung einer B.-Literatur (Halm), Og 4, 2 — B.-Literatur (Hernried), Or 4, 6 — B. in Romanen, Novellen, Erzählungen, Skizzen (Romanowski), Börsenblatt f. d. deutschen Buchhandel 1927 Nr. 66 — Beethoveniana. Besprechungen (Unger), Mk 19, 6, 9 — Aus der neueren B.-Literatur (Unger), A 7, 3 — Some tributes to B. in Englisch verse (White) MT 68, 1010.
Beziehungen u. Vergleiche: Beethoven u. die Böhmen (Steinhard), A 7, 3 — B. u. Rußland (Engel), AMZ 54, 12/13 — B. to

Diabelli: a letter and a protest (Sonneck), M Q 13, 2 — B. u. J. Blöchlinger (Unger), Neue Zürcher Zeitung 24./25. Mai 1927 — B. u. Gneixendorf (Nohl), NMZ 48, 11/12 — B. u. Goethe (Diersche), Woche, Berlin 1927, 14 u. (Goddard), ML 8, 2 u. (Lebede), HfS 21, 24 u. (Witt), NMZ 48, 15 u. (Richard), Ha 18, 3 — B. u. Brahms (Hartmann), DTZ 25, 446 — B. u. E. T. A. Hoffmann (Kuznitzky), AMZ 54, 23/24 — Notes sur B. et Hoffmann (Coeuroy) RM 8, 6 — B.e Lasso (van den Borren), P 8, 3 — B. and Wilhelm v. Lenz (Newman), ML 8, 2 — B. u. Prinz Louis Ferdinand (Wintzer) DMMZ 49, 13 — B. u. J. A. Streicher. Zwei unbekannte Briefe (Unger), A 7, 3 — B. and George Thomson (Aldrich), ML 8, 2 — B. et Vigano (Levinson), RM 8, 6.

B. u. unsere Zeit: (Grunsky), NMZ 48, 11/12 — (Hasse), NMZ 48, 13 — (Hernried), Or 4,6 — (Heuß), ZM 94, 3 — (Hille), AMZ 54, 12/13 — (Pisk), MdA 9, 3 — (Pringsheim), AMZ 54, 12/13 — B. u. wir (Gysi), SMpB 16, 6 — (Jöde) MG 5, 2 — B. et nous (Landormy), M 89, 20 — B. u. wir (Müller-Blattau), Ostpreuß. Zeitung, 20. 3. 1927, Sonderbeilage.

Aus seinem Leben: B.'s op. 86 und die Flucht aus Eisenstadt (Birnbaum-Lux), S 85, 14 — Die drei B.-Briefe Bettinas (Gottschalk), ZM 94, 3 — B.'s Leiden u. Sterben (Grünewald), S 85, 14, RMZ 28, 11/12, DS 19, 13, Merz 4, 3, HfS 21, 23 — B.'s Leben in Bildern (Hochdorf), NW 56, 6 — Aus der Bonner Gesellschaft in B.'s Jugendzeit (Kaufmann), Rheinischer Beobachter 1927 6, 107 — B.'s Lieben u. Leiden (Kretschmer), Schw 9, 7 — B.'s Krankheit u. Ende (Loewe), Mk 19, 6 — La fin de B. (Prod'homme), RM 8, 6 — Die Kurfürstliche Hofkapelle in Bonn zu B.'s Jugendzeit (Richard), Or 4, 6 — Der Besuch B.'s in Berlin (Röntz), To 31, 13 — Bonner B.-Erinnerungen (Röntz), DS 19, 21 — B. als Kind u. Schüler (Rüdiger), ChL 8, 3 — La jeunesse de B. (de Saint-Foix), RM 8, 6 — Zur Biographie Johann v. B.'s (Schiedermair), Kölnische Zeitung 11. 12. 1926.

Als Mensch u. Künstler: Sayings of B. M Q 13, 2 — B.'s Charakter (Adler), MS 57, 5/6 — B.'s Homer-Studien (Boettcher), Mk 19, 7 — Les cahiers de conversations (Chantavoine), RM 8, 6 — B.'s Menschentum, erschlossen aus seinen Werken (Cohn-Hoogestrat), DAS 28, 3 — The mind of B. (Davies), MT 68, 1009 — B.'s künstlerischer Werdegang (Ernest), AMZ 54, 12/13 — Ein neuentdeckter B.-Brief (Friedrich), Mk 19, 7 — als Improvisator (Fueter), SMZ 67, 11 — B.'s Geisteshaltung (Gerigk), Ostpreuß. Zeitung, 20. 3. 1927, Sonderbeilage — als Klavierspieler u. Improvisator (v. Graevenitz), SMZ 67, 11, DMMZ 49, 13 — B.'s Handschrift (Haas), NMZ 48, 11/12 — B.'s Christentum (Herold), Zek 5, 3 — Die Briefe G. Ch. Härtels an B. (Hitzig), ZfM. 9, 6 — B. u. die Wiener Landschaft (Kobald), Merz 4, 3 — B.'s Glaubensbekenntnis (Lühmann), DTZ 25, 451 — The third period (McEwen), ML 8, 2 — Aus B.'s Skizzenbüchern (Mies), ZM 94, 3 — B. als Erzieher (Müller), MiL 3, 1 — B.'s Humor (Müller), Ha 18, 3 — B.'s Menschentum (zur Nedden), NM Z 48, 11/12 — B.'s Direktionspraxis (von der Null), Chm 1, 3 — Über B.'s Persönlichkeit (Oehlerking), EK 1927, 51ff. — Die Rasse B.'s (Paudler), A 7, 3 — Une lettre inédite de B à l'éditeur Schott (Prod'homme), RMus 11, 21 — B.'s intellectual education (Prod'homme), M Q 13, 2 — Wort- u. Silbenspiele in B.' Briefen (Prümers), DS 19, 13 — B. als Dirigent (Richard), ChL 8, 1, SMZ 67, 11 — Weltanschauung in B.'s Musik (Schilling Trygophorus), NMZ 48, 11/12 — His appearance (Squire), ML 8, 2 — B. als Erzieher (Stier), Sti 21, 6 — B.-letters in America [bespr.] (Unger), Mk 19, 7 — B.'s Verhältnis zur Religion (Weinmann), MS 57, 5/6 — B.'s Religiösität (Weißenbäck), MD 15, 4/5 — B. u. die Gestalt (Weißmann), A 7, 3 — B.'s Verhältnis zum Geistesleben seiner Zeit (Westermeyer), S 85, 14 — B. als Mensch (Wilhelm), DS 19, 13. 15.

Seine Werke: B.'s symphonies. A talk with Sir Henry Wood, MT 68, 10009 — Violin sonatas (d'Aranyi), ML 8, 2 — Formprobleme des späten B. (Bauer), ZfM 9, 6 — The minor composers (Blom), ML 8, 3 — B. u. die Kirchenmusik (Boeser), MS 57, 5/6 — The violin concerto (Bonavia) ML 8, 2 — Les premières exécutions d'oeuvres de B. à Bruxelles (van den Borren), RM 8, 6 — Gibt es zwei Fassungen von der Ouvertüre Leonore Nr. 2? (Braunstein), ZfM 9, 6 — Reflections on B.'s songs (Brewerton), MT 68, 1008 — The quartets as a player sees them (Clarke), ML 8, 2 — I silenzi e gli arresti Beethoveniani (Damerini), P 8, 3 — Pianoforte concertos (Davies), ML 8, 2 — The Choral Fantasia (Dent), ML 8, 2 — Messa in Do maggiore, op. 68 (Desderi), RMI 34, 2 — Le pagine dimenticate di B. (Desderi), P 8, 3 — B.'s „Adelaide" (Douël), M Q 13, 2 — On the string quartets (Dunhill), MT 68, 1008 — B. and the piano (Dyson) ML 8, 2 — An introduction to B.'s music (Eaglefield-Hull), MMR 57, 675ff. — Oeuvres inédites publ. de Saint-Foix [Bespr.] (Einstein), ZfM 9, 6 — B.'s op. 3 — an „envoi de Vienne" ? (Engel), M Q 13, 2 — Die Sonatenform B.'s sein Kompositionsprinzip (Engelsmann), NMZ 48, 19 — B.'s Irish melodies (Flood), MT 68, 1009 — La prima messa di B. (Geiringer), P 8, 3 — Heldentum u. Krieg in B.'s Musik (v. Graevenitz), DMMZ 49, 13 — B. als Kirchenmusiker (Graf), SBeK 58, 5/6, EK 1927, 50f., KiM 8, 87f. — Variation form (Hadow), ML 8, 2 — Chorwerke von B. (Hänel), DAS 28, 2 — The strength of B.'s music (Harrison), MT

(Goslar), Zek 4, 9 — Benz: Die Stunde der deutschen Musik (Rohrer) SSZ 21, 10 — Beyer: Musik u. Deutschkunde. Entgegnung auf eine Kritik von Kathi Meyer (Beyer), Merz 3, 12 — Bie: Das deutsche Lied (g. c.), RMI 33, 4 — Bie: Schubert (Ameln), HB 11, 3 — Bilancioni: Il suono e la voce nell' opera di Dante (Torri), RMI 34, 2 — Blessinger: Grundzüge der musikal. Formenlehre (Riemann), ZM 93, 9 — Blume: Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite (Einstein), ZfM 9, 1 — van den Borren: Dufay (Dezes), ZfM 9, 5 u. (Droz), RMus 11, 21 — Braunstein: Beethovens Leonoren-Ouverturen (Lütge), ZfM 9, 6 — Braunfels: Heilige Tonkunst (Ameln), HB 11, 3 — Brücker: Die Blasinstrumente in der altfranzös. Literatur (Gennrich), ZfM 9, 3 — Culcasi: L'estetica dell' armonia (Giani), RMI 33, 3 — Della Corte: Antologia della storia della musica RMI 34, 1 — Deutsch: Die Originalausgaben von Schuberts Goethe-Liedern (Einstein), ZfM 9, 1 — Dupré: Purcell (Tessier), RM 8, 7 — Dupré: Traité de l'improvisation à l'orgue (Handschin), ZfM 9, 6 — Eberhardt: Der Körper in Form u. Hemmung (Schroeter), ZfM 9, 9/10 u. (Seling), NMZ 48, 9 u. (Singer), Mk 19, 7 — Fraccaroli: Puccini (Struck), Mk 19, 1 — Frazeni: Brahms (Schumann), Or 3, 20 — Frimmel: Beethoven-Handbuch (Kinsky), ZfM 9, 6 — Gedenkboek: D. F. Scheurleer (Einstein), ZfM 9, 6 — Alt-Wiener Gitarrenmusik (Wild), ZM 93, 7/8 — Gombosi: J. Obrecht (Moser), Deutsche Literaturzeitung, Berlin 1926, 36 — Gray: Carlo Gesualdo (Gatti), P 7, 11 — Gray: A Survey of contemporary music (A. E.), RMI 33, 3 — Gros: Quinault (Prunières), RM 8, 7 — Güttler: Königsbergs Musikkultur im 18. Jhdt. (Jung) ZM 93, 10 u. (Rattay), ZfM 9, 4 — Gurlitt: Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst (Birtner), ZfM 9, 9/10 — Haarklou: Musikal. Werke (M. U.), ZM 93, 7/8 — Haba: neue Harmonielehre (Schurzmann), DTZ 25, 453 u. (Westermeyer), S 85, 17 — Haböck: Die Kastraten u. ihre Gesangskunst (Arlberg), Mk 19, 5 u. (Biehle), ZfM 9, 9/10 u. (Martienßen), ZM 94, 5 — d'Harcourt: La musique des Incas (Fara), RMI 33, 3 u. (Gastoué), RMus 10, 20 u. (Lach), ZfM 9, 4 u. (Stern), RM 8, 1 — Hartmann: Handbuch d. Korrepetierens (Lorenz), ZM 93, 11 — v. d. Heydt: Geschichte der evangel. Kirchenmusik (Wolf), ZfM 9, 2 — Höckner: Die Musik in der Jugendbewegung (Ameln), HB 11, 3 u. (Kühn) Merz 4, 4 — Howes: The Borderland of music and psychology (Green), Che 8, 57 — Jeannin: Etudes sur le rythme grégorien (Bonvin), GBl 50, 11/12 u. (Gastoué), RMus 10, 20 — Jöde: Die Kunst Bachs (Preußner), Mk 19, 1 — Karthaus: Grundlagen einer Musiktheorie (Kuznitzky), AMZ 54, 3 — Keller: Die Operette (Burgatz), ZfM 9, 6 — Kienzl: Meine Lebenswanderung (Schäfer), Mk 19, 1 — Kobald: Beethoven (M. U.), ZM 94, 3 — Kraus: A. Schweitzer (Nettl), ZfM 9, 4 — Kurth: Bruckner (Göhler), ZM 93, 12 u. (Grunsky), BB 50, 2 — Laszlo: Die Farblichtmusik (Mies), ZfM 9, 1 — Lochheimer Liederbuch. Neudeutsche Fassung v. Escher (Wetzel), ZfM 9, 7 — Loebenstein: Intervallmethodik als Mittel funktionaler Gehörbildung (Brache), MpB 49, 2f. — Lorenz: Das Geheimnis der Form bei Wagner. II. (Baensch), ZfM 9, 9/10 u. (Junk), MH 6, 5 u. (Grunsky), BB 50, 1 — Lux: Beethovens unsterbliche Geliebte (M. U.), ZM 94, 3 — Maine: Receive it so (W. R. A.) MT 68, 1007 — Mayer u. Vötterle: Nun singet u seid froh (Ameln), HB 11, 3 — Merklin: Organologia (Flade), ZfM 9, 9/10 — Mersmann: Angewandte Musikästhetik (Bücken), Mk 19, 10 — Meyer: Das Konzert (Ameln), HB 11, 3 u. (Einstein), ZfM 9, 4 — Moser: Geschichte d. deutschen Musik (Ameln), HB 11, 3 — Moser: Die evangel. Kirchenmusik (Ameln), HB 11, 3 — Muller: Essai sur la philosophie de Jean d'Alembert (Schaeffner), RM 8, 8 — Nadel: Das Judentum in der Musik (Berl), Jüdische Rundschau 32, 36 — Newman: The unconscious Beethoven (E.) MT 68, 1011 — Ochs: Der deutsche Gesangverein (Berten), MiL 3, 4 — Orel: Bruckner (Petschnig), ZM 93, 9 u. (Singer), Mk 19, 1 — Organum, hrsg. v. M. Seiffert (Rubardt), ZM 93, 7/8 — Perrachio: Bach. Il clavicembalo ben temperato (l. r.), P 7, 12 — Peters: Grundlagen d. Musik (Moser), ZfM 9, 4 — Prota-Giurleo: Al. Scarlatti RMI 34, 2 u. (Lorenz), ZfM 9, 8, ZM 94, 1. — Prunières: Monteverdi (A. G.), RMI 34, 2 u. (Tessier), RMus 11, 22 — Reinach: La musique grecque (Tiersot), RMus 10, 20 — Reuter: Das musik. Hören (Hernried), ZM 93, 12 — Roedemeyer: Vom Wesen des Sprech-Chores (Ameln), HB 11, 3 — Rolland: Musiker von ehedem (Struck), Mk 19, 10 — Sachs: Musik des Altertums (Kinsky), ZM 93, 7/8 — Sayers: S. Coleridge-Taylor (D. G.), MMR 57, 674 — Schemann: Cherubini (Grunsky), Wä 9, 9 u. (Strobel), ZfM 8, 11/12 — Schenker: Meisterwerk in der Musik (Dahms), AMZ 53, 52 — Schering: Musikgeschichte Leipzigs (Ameln), HB 11, 3 — Schiedermair: Der junge Beethoven (Nef), ZfM 9, 3 — Schmitt-Hummel: Der Weg zur Schönheit d. Stimme (Biehle), ZfM 9, 4 — Schneider: Obersächsische Volkslieder (Möller), ZM 93, 7/8 — Schnoor: Musik der german. Völker im 19. u. 20. Jhdt. (Berl), Mk 19, 1 — Schöbel: Joh. Chn. Bach (Tutenberg), ZfM 9, 3 — Schumann, Eugenie: Erinnerungen (Gräner), DMZ 56, 52 u. (Wetzel), MpB 48, 5 — Senfl: 10 Lieder. Eingerichtet v. A. Wassermann (Ameln), HB 11, 3 — Soulie de Morant: Théâtre

et musique modernes en Chine (Tiersot), RMus 10, 20 — **Speyer**: Wilh. Speyer (Költzsch), ZfM 9, 3 — **Ssabanejeff**: Geschichte der russischen Musik, dtsch. von O. Riesemann (Engel), AMZ 54, 18 — **Stege**: Das Okkulte in der Musik (M.-D. C.), MT 68, 1007 — **Strauß**: Briefwechsel mit H. v. Hofmannsthal (Mayer), ZfM 9, 3 u. (Rosenberg), NMZ 47, 23 — **Terry**: Bachs Chorals (Löffler), ZM 93, 7/8 — **Tessier**: Couperin (La Laurencie), RMus 10, 20 u. (Prunières), RM 7, 11 — **Tiersot**: Les Couperin (de La Laurencie), RMus 10, 20 — **Trendelenburg**: Die natürlichen Grundlagen d. Kunst d. Streichinstrumentenspiels (Schroeter), ZfM 8, 11/12 — **Volbach**: Handbuch der Musikwissenschaften (Einstein), ZfM 9, 8 — **Wagner**: Der Szeniker Ludwig Sievert (Reger), Mk 19, 9 — **Wassermann**: 10 Lieder v. Senfl (Ameln), HB 11, 3 — **Weber**: 77 Briefe hrsg. v. Hirschberg (Müller), ZfM 9, 4 — **Weber**: Musikal. Werke (Blessinger), ZM 94, 4 — **Wehle**: Die Kunst der Improvisation (Hartmann), ZM 93, 12 — **Wojku**: Der natürliche Aufbau des Violinspiels (H. S.) NMZ 48, 19 — **v. Wolfurt**: Mussorgsky (Leichtentritt), Mk 19, 5 u. (Möller), AMZ 54, 15 u. (v. Riesemann), ZfM 9, 8.

Besseler, Heinrich s. Musik.

Bessell s. Musikfeste.

Best, William Thomas. — (H. G.), MT 67, 1002 — (Livesey), MMR 56, 669.

Betz, Franz. — B. u. die Münchener Wagneraufführungen (Laszlo), S 85, 14.

Beyer, Paul s. Besprechungen.

Biber, Franz Heinrich von. — B. als Opernkomponist (Schneider), AfM 8, 2.

Bibliotheken s. unter Musikbibliotheken.

Bie, Oskar s. Beethoven, Strauß.

Biehle, Herbert s. Bautzen, Berlin, Besprechungen, Gesang, Hupperts, Kirchenmusik, Musikwissenschaft, Pezel, Schumann, Wetz, Wüllner.

Biehle, Johannes s. Kirchenmusik, Orgel.

Biema, Margarete van s. Hundoegger.

Bild. — Das Problem des Musikbildwerkes (Geiringer), Mk 19, 10.

Bilse, Benjamin. — (Kretschmer), S 85, 27.

Binchois, Gilles. — L'origine de B. (Closson), RMus 8, 12.

Biographie. Zur B. von Tonkünstlern (Altmann), DTZ 24, 440.

Birnbaum-Lux, G. s. Beethoven.

Birket-Smith, Fr. s. Gitarre.

Birtner, Herbert s. Besprechungen.

Bischoff, Heinz s. Theorbe.

Bittner, Julius. — B.'s Große Messe (Kurth), Mk 18, 12.

Bizet, Georges. — „L'Arlésienne" (Kapp), BlS 7, 6 — Un unpublished page of „Carmen" (Landormy), MT 67, 1003.

Blanchet, E. R. — 64 Preludes (Barbier), SMpB 15, 21.

Blandford, W. F. H. s. Horn.

Blasinstrumente. — Tongueing on wind instruments (Whittaker), MT 68, 1009 — Het harmonie — en fanfare-muziek (Gilson), Mc 7, 1ff.

Blech, Leo. — BlS 7, 6.

Blessinger, Karl s. Besprechungen, Musik.

Blitz, Arthur. — (Wortham), Sb 7, 9, RM 8, 7.

Bloetz, Karl s. Beethoven, Braunschweig, Wagner.

Blom, Eric s. Beethoven, Strauß.

Blow, John. — B.'s church music and its deformities (Statham), MT 67, 1005f.

Blume, Friedrich s. Generalbaß, Schütz.

Bocquet, Charles. — Les luthistes B. Francisque et Besard (de la Laurencie), RMus 10, 18f.

Böhm, E. s. Vogelstimmen.

Böhme-Köhler, Auguste s. Musikunterricht.

Böhmen s. Musik, Kirchenmusik, Lied.

Boeser, Fidelis s. Beethoven, Molitor.

Boetz-Kniese, J. s. Liszt.

Böttcher, Georg s. Dirigieren, Musik.

Boettcher, Hans s. Beethoven.

Böttcher, Lukas. — „Lagunenfieber" in Bamberg (Berthold) NMZ 48, 13.

Bohl, Heinrich s. Chorgesang, Klavier, Takt, Tonart.

Boieldieu, F. A. — (Müller), DMZ 56, 50.

Bologna. — Lettera da B. (Damerini) P 8, 5/6.

Bolt, Karl Fritz s. Schubert.

Bonaccorsi, Alfredo s. Desderi.

Bonavia, F. — (Maine), MT 68, 1010 — s. a. Beethoven.

Bongardt, Paul von s. Oper.

Bonn. — (s. a. Beethoven) — Das heutige Bonn als Musikstadt (Hanschke), AMZ 54, 21.

Bonvin, Ludwig s. Besprechungen, Kirchenmusik.

Borodin, Alexander. — B. oder seine Freunde? (Dianin u. Rimskij-Korssakoff), Mk 19, 3 — B.'s musical legacy (Findeisen), MMR 57, 674f. — Le legs musical de B. (Findeisen), RM 8, 4 — B. u. Liszt (v. Wolfurt), Mk 19, 3.

Borrel, Eugene s. Lied, Musik.

Borren, Charles van den s. Beethoven, Byrd, Gluck, Musik.

Borwick, Leonard: a memory and appreciation (Saunders), MT 67, 1003.

Boschot, Adolphe s. Berlioz.

Bossi, Marco, Enrico. — „Santa Caterina da Siena", opera postuma (Orsini), RMI 34, 2.

Bouvet, Charles s. Couperin.

Bowyer, L. C. s. Musikkritik.

Boyer, Ferdinand s. Caccini.

Brache, Curt s. Besprechungen, Hören.

Brachtel, Karl s. Fuchs.

Brachvogel, Kurt s. Lied.

Brahms, Joh. — (s. a. Bach, Beethoven, Franz, Schumann). (Berten), MiL 3, 5, DMZ 58, 15 — (Schliepe), To 31, 15 — Deutsches B.-Fest in Heidelberg (Aber), Mw 6, 8 — My recollections (Derenburg), MT 67, 1001 — B. als Künstler u. Mensch (Heimann), S 85, 15 — B.'s Aufstieg zur Sinfonie

C

Café. — (s. a. klassische Musik).

Calcaterra, Carlo s. Oper.

Calvière, Antoine, un organiste français du XVIII siècle (Brunold), RMus 7, 6.

Calvisius, Sethus. — (Segnitz), ZeK 4, 10.

Calvocoressi, M. D. s. Koechlin, Mussorgski.

Cametti, Alberto s. Lebel.

Cantarini, Aldo s. Luther.

Capell, Richard s. Beethoven, Holst, Musikfeste.

Carducci-Agustini, Edg. s. Musikaesthetik.

Carissimi, Giacomo. — Zu C.'s Stellung in der K. (Fellerer), GBl 50, 10.

Carulli, Gustav (Kolon), MH 6, 2.

Caruso, Enrico. — C.'s Werdegang (Reuther), Sti 21, 5.

Casanova u. der Tanz seiner Zeit (Nettl), NMZ 48, 10.

Casella, Alfredo. — (Labroca), RM 8, 3 — s. a. Gieseking, Musik, Ravel,

Cassy, John s. Musikfeste.

Castelnuovo-Tedesco, Mario. — (Liuzzi), RM 8, 3 — Some Songs of C. (Antcliffe), MT 68, 1011 — Davico, Pick-Mangiagalli, Tommasini, four composers of present-day Italy (Gatti), M Q 12, 3 — s. a. Florenz, Strawinski.

Cauchie, Maurice s. Beethoven, Clérau, Costeley, Couperin, Janequin, Ockeghem, Petrucci, Rechtschreibung.

Chabrier, Emmanuel. — L'oeuvre pianistique de Ch. (Cortot), RM 7, 11.

Challis, Bennet s. Oper.

Chamberlain, Houston Steward. — (Gräner), DMZ 58, 6 — Ch.'s Stellung zur Ästhetik (Kock), S 85, 28.

Chantavoine, Jean s. Beethoven, Debussy.

Cherbuliez, A.-E. s. Rhythmus.

Cherubini, Luigi. — Cherubiniana (Hohenemser), ZfM 9, 8 — Ch. redivivus? (Hohenemser), AMZ 54, 11 — Ein Ch.'-Abend in der Dresdener Oper (Schmitz), AMZ 53, 51 — „Don Pistacchio, der dreifach Verlobte" in Dresden (ng), A 6, 11/12 u. (Platzbecker), NMZ 48, 7, (Petzet), S 84, 49.

Chevalley, Heinrich s. d'Albert, Graener, Grimm, Krenek, Madetoja, Musikfeste, Weill.

Chiereghin, Salvino s. Bach.

Chladni, Ernst Florenz Friedrich. — (Lasson), DTZ 25, 451.

Chop, Max s. Graener, Verdi, Wagner.

Chopin, Fréderic. — Enthüllung des Ch.-Denkmals in Warschau (F. B.), ZM 94, 2. (Landormy), M 89, 25 f. — A new Ch. discovery (Jachimecki), MMR 57, 675 — La première composition imprimée de Ch. (Jachimecki), RM 8, 5 — The greatness of Ch. (Kitchener), MMR 57, 673 — Über den stilgemäßen Vortrag der Ch.'schen Kompositionen (Maeckel), NMZ 47, 23 f. — Le monument de Ch. à Varsovie (Opienski), (Lauber), (Wieniawski), SMpB 16, 1 — L'altro Chopin (Parigi) P 8, 2.

Chorgesang. — (s. a. Dirigieren, Kittel, Wien). Welche Rolle spielt der Chormeister in den Vereinen? SSZ 21, 5. 7. 8 — Das Männerchorwesen im Saargebiet (Anschütz), ChL 7, 8 — Ältere u. neuere Chormusik (Bohl), DS 18, 15 — Über das Wesen des Männerchors (Buck), Co 7, 2 — Ist es schwer, für Männerchor zu schreiben? (Butz), Mch 2, 7 — Der Männerchorgesang in Wien (Engelhart) ChL 7, 8. 10 — Die Intonation im Chorgesang (Franke), Chm 1, 2—4 — Zum reinen Chorgesang (Graf), MdA 9, 5, 6 — Von der Entwicklung d. Männerchorstils (Gröppler), RMZ 28, 9/10 — Neue A capella-Kunst (Günther), Mk 19, 2 — Dirigent, Liederkommission, Musikberatungsstelle (Hänel), DAS 28, 6 — Unsere Kinderchöre (Hamm), DAS 27, 11. — Die Entwicklung d. deutschen Chorgesanges (Heid), Chm 1, 1 ff. — Kleiner Führer durch die ältere u. neuere Männerchorliteratur (Hennings), Ha 16, 2 ff. — Chororchester u. Orchesterchor (Hernried), 19, 8 — Vom Männerchorwesen u. seiner Stellung im Berliner Musikleben (Hönig), Ds 18, 13 — Vom Kammerchor (Holle), NMZ 47, 20 — Der Männerchorgesang u. die Gebildeten (Janoske) 7, 1 — Die Bedeutung des Chorgesanges i. Rahmen d. Volksbildung (Kestenberg), DAS 27, 8 — Über das Detonieren (Knörl), DS 18, 19 f. — Von Arbeitsgemeinschaften, Musikabenden u. Schulbildungskonzerten (Kopf), DAS 27, 10 — Entwicklung u. Bedeutung d. dtschen. Männergesanges (Leinung), Ha 15 9 — Die Chorgesangsstunde (Löbmann), MiL 3, 4 — Über das Sinken i. Ch. (Löbmann) MS 57, 2 — Erziehung zum idealen Chorklang (Mölders), MS 57, 3 — Chorschulung (Müller), MiL 3, 4 — Sind Chorschulen in Lehrergesangvereinen notwendig? (Neubauer), Ha 18, 4 — Ohne Taktstock! (Oehmichen), DAS 28, 4 — Comment s'exécute la musique vocale ancienne? (Opienski), SMpB 16, 10 — Das Männerquartett. Eine Rückschau (Prastorfer), MH 6, 2 f. — Kostproben des Liedertafelstils (Prümers), DS 18, 23 — Über die Textunterlegung alter Chormusik (Reichenbach), MG 5, 1 ff. — Zur Wiederbelebung alter Chormusik (Rein), Ha 17, 5 — Die erste Liedertafel in Berlin (Richard), Ha 16, 12 — Praktische Ratschläge für Choraufführungen mit Orchester (Rüdiger) ChL 7, 10 — Die Bestrebungen der Kinderchöre im DAS (Saam), DAS 27, 11 — Die Wiederbelebung der A capella-Chormusik (Siegl), He 6, 37 — Nürnberger Sängerwochen (Schlicht), (Gerloff), Ha 17, 8. 9. 10 — Männerchorfragen, mit Ernst u. Humor behandelt (v. Schmeibel), RMZ 28, 23/24 — Nachwuchs der Chordirigenten nach Aufhebung der Lehrerseminare (Schmidt), DS 19, 6 — Der volkstümliche u. der deutsche Gedanke im deutschen Männerchorgesange (Scholz), Ha 16, 4 — Zur Männerchorfrage (Sinzheimer), PT 4, 1/2 — Die geistigen Grundlagen u. die Stilmerkmale alter u. neuer Chorliteratur (Unterholzner), DTZ 25, 452 — Über die Anfänge des mehrstimmigen

D

Graevenitz, von s. Beethoven.
Graf, Emil, Beethoven, Chorgesang, s. Gerhardt, Smend, Weber.
Graf, Ernst s. Bach.
Grammophon. — (s. a. Ausdruck, Musikunterricht) — Von der Bedeutung der Schallplatte (Gerigk, Ostpreuß. Zeitung, Königsberg 27. 3. 1927 Nr. 73 — Zum Problem der Schallplattenkritik (Heinitz), A 6, 8 — Phonographische Systeme u. Probleme (Pasche), S 85, 20 — Idealklang, Schallplattenklang, Rundfunkklang (Weißmann), A 7, 7/8.
Granzow, Gerhard s. Musik, Schubert.
Graun, Carl Heinrich. — Briefe G.'s (Kitzig), ZfM 9, 7.
Grawert, Theodor. — (A. Lb.) DMMZ 49, 6.
Green, L. Dunton s. Besprechungen, Musik, Weber.
Greeff, Paul s. Musik.
Greene, Harry Plunket s. Musikfeste.
Greiner, Albert. — G. als Erzieher (Osterwalder), MpB 59, 1.
Grell, Eduard. — (Rögely), HfS 21, 14, SSZ 21, 7, MiL 2, 1 — (Segnitz), ZeK 4, 12.
Grempe, Max s. Stimmgabel.
Greß, R. s. Suite.
Grétry, A. E. M. — Gedanken ... aus seinen Schriften (Zentner) ZM 94, 6.
Greville, Ursula s. Grew, Goodwin, Mase, Musikfeste.
Grew, Sydney. — (Greville), Sb 7, 4.
Grimm, Hans. — „Nikodemus" in Magdeburg (Dorschfeldt), AMZ 54, 5 — (Chevalley), Mu 7, 3 — (Schab), NMZ 48, 11/12.
Grimm, Julius Otto. — (Lamprecht), AMZ 54, 10.
Griveau, Maurice s. Programmusik.
Gröppler, Paul s. Chorgesang.
Groh, Kurt s. Gesang.
Groitzsch, Paul (Sörnsen), Ls 2, 10.
Groß, Herbert s. Eberhardt.
Grünewald, Max s. Beethoven.
Grünwald, Richard. — (Schletter, Holz, Stübe, Swoboda, Potthof), MdS 9, 3 — G. u. seine Volltonzither (Flath), ZM 94, 5.
Grunsky, Karl s. Beethoven, Besprechungen, Bruckner.
Gschwenter, Herbert s. Musikkongresse.
Guarino, C. — „Madama di Challant" in Mailand (Cybis), MO 9, 3.
Günther, Siegfried s. Chorgesang, Lied, Musikunterricht, Polyphonie.
Guerrini, Paolo s. Musik.
Gui, Vittorio. — „La Fata Malerba" in Turin (Finzi), MO 9, 6. — s. a. Beethoven.
Gurlitt, Manfred. — AMZ 54, 23/24.
Gurlitt, Wilibald s. Musikinstrumente.
Gutman, Hanns s. Berlin, Weill.
Guttmann, Oskar s. Musik, Musikunterricht.
Gysi, Fritz s. Beethoven.

H

Haas, Hermann s. Musik, Rundfunk.
Haas, Joseph. — „Deutsche Vesper" (Dauffenbach), GBl 51, 3/4 — H., ein deutscher Künstler (Lossen-Freytag), T 28, 6.
Haas, Robert s. Mozart, Musikbibliotheken.
Haas, Theodor s. Beethoven, Fondango.
Hába, Alois. — H. der Harmoniker (Finke), A 7, 7/8. — s. a. Vierteltön.
Habel, Hans M. s. Janaček.
Haböck, Franz s. Oper.
Hadland, F. A. s. Mozart.
Hadow, Henry s. Beethoven.
Haefeker, Kurt s. Musikunterricht.
Händel, G. F. — H.-Sänger oder H.-Spieler? (Dütschke), NMZ 48, 9 — Ein Blick in die Geisteswerkstatt H.'s (Dütschke), Z 94, 6 — H. als Dramatiker (Dütschke), DB 18, 11/12ff. — „Ariodante" in Stuttgart (Ehrens), S 84, 41 — H., ein kurzes Lebensbild (Franke), Og 4, 1ff. — Neue H.-Funde (Frey), Mk 19, 9 — Händelfest d. Arbeitersänger in Leipzig (Hänel), DAS 27, 7 u. (Weismann), ZM 93, 7/8 — H.-Opern-Renaissance? (Hartmann), S 85, 24 — „Otto u. Theophano" in Berlin (Hirschberg), S 84, 38 — Zwei Briefe H.'s an Telemann (Kitzig), ZfM 9, 9/10 — „Belsazar" in Breslau (Riesenfeld), NMZ 48, 19, S 85, 23 — H.'s Ballettoper „Ariodante" (Roth), ZfM 9, 3, ZM 94, 5 u. (Rudolph), NMZ 48, 4 — H.-Fest in Münster (Schwers), AMZ 53, 52 — Das Händelfest in Münster (Steglich), ZfM 9, 5 — H.'s use of uncommon instruments and combinations (van der Straeten), MT 67, 1001.
Hänel, Walter s. Beethoven, Chorgesang, Händel, Musikfeste.
Härtel, Gottfried Christoph s. Beethoven.
Hagen. — H.'s Entwicklung zur Musikstadt (Butz), AMZ 54, 20 — Die Hagener Oper (Schüngeler), AMZ 54, 20.
Hajjage, Mohammed Effendi s. Musik.
Halm, August s. Musikunterricht, Rhythmus.
Halm, Hans s. Beethoven.
Halperson, Maurice s. Bach, Musik, Puccini.
Hamann, Fritz s. Musikunterricht.
Hamburg. — 100 Jahre Hamburger Stadttheater (Singer), DB 19, 7.
Hamel, Fred s. Bach, Musikwissenschaft.
Hamm, Heinz s. Chorgesang.
Hammerschmidt, Karl s. Lied.
Handke, Robert s. Bach.
Handschin, Jacques s. Bernoulli, Besprechungen, Orgel, Sphärenharmonie.
Hanschke, Paul s. Bas, Beethoven, Musikfeste, Reger.
Hanslick, Eduard. — (Witt), DMZ 56, 37 — War H. ein Beckmesser? (Müller), Ha 16, 9.
Harburger, W., s. Vierteltön.
Hardörfer, Anton s. Weber.
Harlan, Peter, s. Gitarre.
Harmonium. — (s. a. Klavier) — Das H. als Hausinstrument (Kaatz), As 6 — Percussion-Expression — (Wenneis), As 2f.
Harrigan, Marion C. s. Gesang.
Harrison, Julius s. Beethoven, Musikunterricht.
Hart, Jerome s. Musikkritik.

Hartmann, Albert s. Mraczek.
Hartmann, Hans s. Beethoven.
Hartmann, Rudolf s. d'Albert, Beethoven, Beifall, Besprechungen, Falla, Geier, Gnecchi, Händel, Krenek, Leitmotiv, Lortzing, Melodie, Mozart, Musikkritik, Oper.
Hartung, Hugo. — (Reuter), Ha 16, 1 — s. a. Bach.
Harty, Hamilton s. Beethoven.
Hase, Paul s. Musikvereinigungen.
Hasse, Karl, s. Beethoven, Orgel, Reger.
Hasse, Max s. Magdeburg, Musikfeste.
Hartung, W. s. Lied.
Hatzfeld, J. s. Lied, Marsop.
Haugt, Fritz, s. Dreiklang, Kirchenmusik, Lied, Musikkongresse, Musikunterricht.
Hausmusik. — (s. a. Kirchner, Wien) — (Dolmetsch), MH 6, 5 — (Martens), NMZ 47, 23 — (Prastorfer), MH 6, 4.
Havemann, Gustav. — (Preußner), Mk 19, 5.
Haydn, Joseph. — H. u. die Laute (Neemann), MH 6, 3.
Hayes, Gerald R. s. Virdung.
Hebberling, Hans s. Musik, Musiksammlungen, Wagner.
Heerd, Robert s. Musikausstellungen.
Heeren, Hanns. — (Hoffmann), Ls 2, 8/9.
Hegar, Friedrich. — SMZ 67, 17 — (Gysi), SMpB 16, 12 —(Hennings), Ha 18, 5/6 (Mäding), SSZ 21, 10 — (Roner), NMZ 48, 19 — (Tobler), Mk 19, 10.
Heid, Phil. s. Chorgesang.
Heidemann, Wilhelm s. Mendelssohn.
Heidrich, Maximilian — s. Gade.
Heimann, Wilhelm s. Bach, Brahms, Lortzing, Musik, Musikkritik.
Heimeran, Ernst s. Goethe.
Heine, Wolfgang s. Musikunterricht.
Heinitz, Wilhelm s. Ausdruck, Grammophon, Mechanische Musik, Musikkritik.
Heinrich, Fritz s. Musikästhetik.
Heinrichs, s. Wagner.
Heinrichs, Hans. — (Ewens), DS 19, 6.
Heinzen, Carl s. Arbeiter, Düsseldorf.
Heitmann, Fritz s. Orgel.
Held, Karl s. Dresden.
Helwig, Gustav s. Musikunterricht.
Henderson, W. J. s. Beethoven.
Hennerberg, C. F. s. Couperin.
Hennig, Kurt s. Beethoven, Saxophon, Tier.
Hennings, J. s. Chorgesang, Hegar, Kieslich, Musikkongresse, Weber.
Henry, Leigh s. London.
Hensgen, M. s. Beethoven.
Herberger, Valerius. — (Aisch), SBek 58, 8.
Herman, Joyce s. Musikunterricht.
Herner, Heinrich s. Musikfeste.
Hernried, Robert s. Beethoven, Besprechungen, Chorgesang, Fuchs, Juristisches, Musik, Musikkritik, Musikvereinigungen, Orchester, Oper, Schlager, Theater.
Herold, W. s. Beethoven.
Herre, Max s. Bruckner.
Herrmann, Felix s. Spohr.
Herrmann, Hugo. — SSZ 21, 5.

Herzog, Friedrich W. s. Suter, Weber.
Heugel, Jacques s. Musik.
Heuß, Alfred s. Bach, Beethoven, Mozart, Musik, Musikfeste, Musikunterricht, Rundfunk, Suter, Verdi,
Heymann, Fritz s. Mussorgsky.
Heymer, Karl s. Rudnick.
Hilb, Emil s. Oper.
Hildebrand, Camillo. — „Der tolle Cosimo" in Plauen (Pfrötzschner), S 84, 46.
Hildebrandt, Ulrich s. Glocken.
Hill, Edward Burlingame s. Ravel.
Hille, Willi, s. Beethoven, Musik.
Hiller, Paul s. Braunfels.
Hindemith, Paul. — (Strobel), A 7, 7/8 — „Cardillac" (Mersmann), Mel 5, 11/12 u. (Stefan), MdA 8, 10 — Meine Inszenierung von „Cardillac" (Schüler), Sc 16, 12 — Kammermusik von H. (Wiesengrund-Adorno), Mk 19, 1 — „Cardillac" in Dresden (Neißer), DTZ 24, 441 u. (Petzet), (Westermeyer), S 84, 46 u. (Platzbecker), NMZ 48, 6 u. (Schmid), ZM 93, 12 u. (Schmitz), Mk 19, 4 u. (Schnoor), Mw 6, 12 u. Or 3, 24 u. (Schwers), AMZ 53, 47 u. (Stefan), A 6, 11/12 — „Cardillac" in Essen (Conz) NMZ 48, 19 u. S 85, 28 — „Cardillac" in Prag (Steinhard), A 7, 3.
Hirschberg, Leopold s. Bach, Loewe, Schumann, Wagner.
Hirschberg, Walther s. Händel, Neßler.
Hitzig, Wilhelm s. Beethoven.
Hochdorf, Max s. Beethoven.
Höckner, Hilmar s. Musikunterricht.
Högler, Fritz s. Zarlino.
Högner, Friedrich s. Orgel.
Höller, Albert s. Zuccalmaglio.
Hönig, Otto s. Beethoven, Chorgesang.
Hören. — Künstlerisches Hören (Brache), MpB 49, 2 — Täuschungen d. musikal. Gehörs durch temperierte Instrumente (Ebert), Zek 5, 6 — Die Kernfrage zeitbedingten Musikhörens (Friedland), AMZ 54, 4. 5. — Une méthode pour le développement de l'oeil du musicien (Jeanneret), RM 8, 7 — Horizontales u. vertikales Hören (Rössel), SMpB 15, 15 ff. — Tongedächtnis. Praktische Winke zur Unterstützung des musikal. Gehörs (Schurzmann), ZM 94, 2 — Das absolute Gehör u. der Charakter der Töne u. der Tonarten (Wellek), ZM 94, 5, (Ambrosius), ZM 94, 6 — Können taube Menschen Musikwerke genießen? (Werner), DMMZ 49, 28 — Vom Gehör des Stimmbildners (Wethlo), Sti 21, 5.
Hoffmann, A., s. Gesang.
Hoffmann, E. A. s. a. Musikinstitute, Musikunterricht.
Hoffmann, Erich s. Klavier.
Hoffmann, E. T. A. — (s. a. Beethoven) — (Müller), Ha 17, 1 — H. u. Weber (Berten), MiL 2, 5 — H.'s Stellung zur Musik (Fleischer), KdJ 1927, 3/4. — H. als Freischütz-Rezensent (zur Nedden), S 85, 13 — H. u. die Glasharmonika (Stege), Or 3, 24.
Hoffmann, F. s. Heeren.

Hoffmann, Hanns s. Triosonate, Weber.
Hoffmann, Rudolf. — (Brüggestrat), DS 19, 25.
Hoffmann, R. St. s. Beethoven.
Hoffschulte, Konrad s. Glocken.
Hoffzimmer, Ernst s. Musikunterricht.
Hofmann, Friedrich s. Kienzl.
Hofmüller, Max s. Oper.
Hohenemser, Richard s. Cherubini.
Holde, Artur s. Frankfurt, Klenau, Musikausstellungen, Musikunterricht, Reger.
Holl, Karl s. Frankfurt, Mechanische Musik, Musik, Wagner.
Hollaender, Hans, s. Janaček, Wien.
Holle, Hugo s. Chorgesang.
Holst, Gustav. — Notes for a biography (Capell), MT 68, 1006ff. — Introduction to „The Planets" (Capell), MMR 57, 676.
Holz, Emil s. Grünwald.
Honegger, Arthur. — (Doučl), Che 8, 58. — (Melitz), SMpB 16, 1 u. Mk 19, 4 u. SMpB 16, 3 — „Judith" in Köln (Friedland), AMZ 54, 3 u. (Tischer), RMZ 28, 3/4 — „König David" in Berlin (David), Mel 6, 2.
Horenstein, Jascha s. Schönberg.
Horn. — Some observations on „horn-chords, an acoustical problem" (Blandford), MT 66, 996.
Hornbostel, Erich M. von. — (Sachs), ZfM 9, 5.
Howard, Walther s. Viola.
Hoyer, K. Georg s. Geige.
Hügel, Karl s. Baußnern, Suter.
Huhnhäuser, Alfred s. Mattiesen.
Hull, Robert H. s. Delius, Musik, Scriabin.
Hummrich, Joh. Alex. s. Viertelton.
Humperdinck, E. — H. u. die Laute (Sörnsen), Ls 2, 6.
Humor. — Humour and music (Brent-Smith), MT 68, 1007 — Der H. in der Musik (Leux), A 6, 9.
Hundoegger, Agnes (v. Bienna), DTZ 25, 449.
Hunek, Rudolf s. Landhäußer.
Huppertz, Gottfried, seine Musik zu „Metropolis" (Biehle), NMZ 48, 11/12.
Huré, Jean s. Orgel.
Huschke, Konrad s. Beethoven, Brahms, Rubinstein.
Hussey, Dyneley, s. Beethoven.
Hutchison, Hilda S. P. s. Musik.
Hutschenruyter, W. s. Musik.
Hutter, Hermann. — (Smigelski), Ha 17, 9.
Hylton, Jack s. Tanz.

J

Jachimecki, Zdislav s. Chopin.
Jaeger, Willy s. Koch.
Jahn, Arthur s. Dirigieren.
Jahn, Franz s. Kirchenmusik.
Jahn, Fritz s. Koeßler, Schubert.
Jahnn, Hans Henny s. Orgel.
Jalowetz, Heinrich s. Schönberg.
Janaček, Leos. — (Felber), RM 7, 10 — J. e sue opere (Hollaender), RMI 34, 2 — „The Makropulos Affair" (Newmarch), Che 8, 61 — „Die Sache Makropulos" in Brünn (Felber), S 85, u. (Habel), Or 4, 4 — „Das schlaue Füchslein" in Mainz (Redlich), MdA 9, 3 u. (Morgenroth), S 85, 9.
Janetschek, Edwin s. Gesang, Klavier.
Jannequin, Clement. — (Gauchie), M 89, 3 — J.: recherches sur sa famille et sur lui-même (Cauchie), RMus 7, 5.
Janoske, Felix s. Chorgesang.
Janowitz, Otto s. Wagner.
Jansen, Ferdinand s. Brahms.
Jantzen, Julius s. Gitarre.
Jaques-Dalcroze, E. s. Rhythmus.
Jarecki, Tadeusz s. New York.
Jarnach, Philipp. — Morgenklangspiel (Schrenk), AMZ 54, 23/24. — s. a. Exotische Musik.
Jazz. — (Clark), MMR 57, 673 — (Simon), A 6, 10 — Jazz (Simon), Jazz als Rettung (Baresel), J. als Karikatur (Müller), Romantik des J. (Schaeffner, Coeuroy), J.-industrie (Iger), Withemans Jazzorchester in Paris (Steinhard), A 6, 10 — Withemann, Jazzband (Beck), DTZ 24, 433 — Jazz and the modern spirit (Lloyd), MMR 56, 671 — Jazzdämmerung? (Rathaus), Mk 19, 5.
Ibert, Jacques. — (George), Che 8, 59.
Jean-Aubry, G. s. Musik.
Jeanneret, Albert s. Hören.
Jemnitz, Alexander s. Gesang, Mechanische Musik, Modulation, Noten.
Jenkwitz, C. P. s. Wagner.
Jeuckens, s. Musikunterricht.
Iffert, August s. Gesang.
Iger, Artur s. Jazz.
Illing, Werner s. Oper.
Improvisation. — Die Kunst der J. (Maecklenburg), S 85, 2.
Imroth, G. s. Lied.
d'Indy, Vincent. — (Demuth), Sb 7, 6 — s. a. Franck.
Instrumentation. — (s. a. Orchester) — Krisis der Instrumentationskunst (Abendroth), AMZ 53, 39.
Jöde, Fritz s. Beethoven, Lied, Melodie, Tonleiter.
Joesten, Kurt s. Gitarre.
Jodler. — Über unseren J. (Liebleitner), MH 6, 1.
Johnen, Kurt s. Klavier.
Johner, Dominicus s. Kirchenmusik, Lemacher.
Johnson, Edward (Flood), MT 68, 1008.
Jones, Robert. — The text of the song-books of J. (Fellowes), ML 8, 1.
Joppich, Gerhard s. Jugend.
Jordan, Heinrich. — (Buek), Gf 28, 3/4.
Joß, Vikor s. Mysliweczek, Wagner.
Ireland, John s. Beethoven.
Isler, Ernst s. Hegar, Schoeck.
Istel, Edgar s. Falla.
Itter, A. von s. Beethoven.
Jubel, Der, in der Musik (Brust), AMZ 53, 46.
Juden. — Musik u. Judentum (Seeliger), Der Weltkampf, München 2, 7 u. 11 — Das Judentum in der Musik (Unger), DVo 9, 6.
Jugend. — Rollands Bekenntnis zur Jugend

im „Johann Christof" (Berten), MiL 2, 3. 5 — J. und Musik (Müller), MiL 2, 3 — Noch ein Wort zur Musik der Jugendbewegung (Joppich), TH 2, 1. — Die J.-Literatur (Reusch), A 7, 7/8.
Jung, J. s. Weidt.
Jung, Lina s. Besprechungen.
Junk, Victor s. Besprechungen, Rundfunk.
Junker-Fredrikshamn, Will s. Klavier.
Juristisches, Soziales. — Opernübertragung auf drahtlichem u. drahtlosem Wege u. Urheberrecht (Bauckner), DB 18, 16 — Ästhetische Grundlagen eines Urheberrechts für ausübende Künstler (Cahn-Speyer), AMZ 54, 9 — Die Zukunft der Verwertung der musikal. Aufführungsrechte in Deutschland u. Österreich (Göhler), ZM 94, 6 — War der deutsche Orchestermusiker in alter Zeit Proletarier? (Moser), Or 4, 4 — Über das Verleihen von Orchester- und Chormaterial seitens der Verleger (Müller), AMZ 54, 2 — Die erwerbslosen Zivilmusiker (Paalzow), Schw 9, 9 — Erster Urheberrechtskongreß in Rom (Rasch). AMZ 54, 23/24 — Wie schützt sich der Instrumenten-Erzeuger gegen Nachahmungen? (Regi), DIZ 28, 8 — Die gesellschaftliche Stellung u. soziale Lage der Stadtmusikanten u. Turmbläser (Seidel), Or 4, 4 f. — Das Notenleihverfahren seitens der Verleger (Tischer), RMZ 28, 7/8 — Zur Frage der Schutzfrist AMZ 54, 4, Mw 6, 11, DTZ 25, 446 u. (Göhler), S 84, 27 u. (Hernried), Mk 19, 9 u. (Müller-Rehrmann), AMZ 54, 17 u. (Tischer), RMZ 28, 5/6.

K

Kaatz, Fritz s. Harmonium.
Kadenz. — Cadenze e pseudocadenze (Artom), RMI 34, 1.
Kämpf, Karl. — (Müller), Or 1, 19 — (Zeller), DS 18, 22 — s. a. Unger.
Kager, R. s. Musikunterricht.
Kahane, Arthur s. Schönberg.
Kahse, Otto Georg s. Krenek, Musikunterricht. —
Kalisch, Alfred. — (Maine), MT 67, 1002.
Kallenberg, Siegfried s. Musik, Oper.
Kálmán, Emmerich, u. die moderne Operette (Scharnke), DMus 2, 1.
Kaminski, Heinrich. — Chormusik von K. (Strobel), MdA 8, 7.
Kanon s. a. Megerle.
Kantorei. Die Wiederbelebung der K. u. Kurrenden (Moser), MSfG 21, 12.
Kapp, Julius s. Bizet, Oper, Pfitzner, Strauß, Verdi.
Karlsruhe. — (Schorn), MdA 9, 5/6 — Die Oper in K. unter Ferd. Wagner (Schoen), S 84, 39.
Karow, Fritz s. Lied.
Kassekert, Hermann s. Gesang.
Kastalsky, A. D. — (Engel), AMZ 54, 2.
Kastner, Alfred. — K. and Rogers (Salzedo), E 6, 1.
Kastrat s. a. Oper.
Kato, S. s. Dirigieren.
Katz, Erich s. Musik, Orgel.
Kaufmann, Paul s. Beethoven.
Kaun, Hugo. — Requiem (Cropp), ChL 8, 1 — „Mutter Erde" (Cropp), ChL 7, 6.
Kayser, S. s. Musik.
Keldorfer, Viktor (Schmidt), DS 19, 15.
Keller, Hermann s. Baußnern, Beethoven, Kirchenmusik, Orgel.
Kellermann, Berthold. — (Sternfeld), AMZ 53, 27 — (v. Zezschwitz), BB 49, 3.
Kelterborn, Louis s. Musikausstellungen.
Kemp, Wilhelm s. Kletzki.
Kern, Kurt. — (Müller), NMZ 48, 9.
Kestenberg, Leo s. Chorgesang.
Kickton, Erika s. Musikkritik.
Kidson, Frank. — (Broadwood), MT 68, 1007.
Kienzl, Wilhelm. — (Hofmann), DMus 2, 2 — (Mäding), SSZ 21, 5 — (Peters), DS 19, 3 — (Petschnig), ZM 94, 2 — (Schwers), AMZ 54, 2 — (Teßmer), Ha 18, 1, Mw 7, 2, Or 4, 2.
Kieslich, Leo. (Hennigs), ChL 7, 6.
Kind. — (s. a. Chorgesang) — Das Musikempfinden des Kindes (Schurzmann), DTZ 24, 441.
Kinkeldey, Otto s. Beethoven.
Kino s. a. Klassische Musik.
Kinsky, Georg s. Beethoven, Besprechungen, Musikhandschriften, Weber.
Kirchenmusik. — (s. a. Leipzig, Liszt, Musikkongresse). — Von der Stileinheit in der K. (W. K.), GBl 50, 8 — The church musician and examinations in music (Allen), MT 68, 1009 — Dies irae. Vergleichende Untersuchungen zur Stilkunde (Biehle), MD 15, 2 — Die Zeilenschlüsse in den Melodien d. Brandenburger Gesangbuches (Biehle), Sti 20, 10/11 — Gregoriana (Bonvin), GBl 50, 11/12 — Der Takt im gregorianischen Gesang (Bonvin), GBl 51, 1/2 f. — Der gregorianische Choral (Drischner), SBeK 58, 7 — Musikalische Jugendbewegung u. Kirchenmusik (Drischner), SBeK 58, 3/4 — Die Bedeutung der Jugendbewegung im kirchlich-musikalischen Leben (Erb), MG 3, 8 — Die Kirchenmusik bei der diesjährigen Tagung des „Verbandes d. Vereine kathol. Akademiker ..." zu Aachen (Esser), MD 14, 7/8 — Die liturgischen Handschriften des Aachener Münsterstiftes (Ernst), GBl 50, 11/12 — Zur Geschichte der Kirchenmusik des 17. u. 18. Jhdts. in Frankreich (Fellerer), MD 14, 10 u. MS 57, 2 — Der stile antico in der katholischen Kirchenmusik d. 18. Jhdts. (Fellerer), MD 15, 3 — Gedanken über liturgische Gottesdienste (Gennrich), MSfG 32, 3 — Les premiers recueils de mélodies religieuses protestantes à Strasbourg (Gérold), RMus 9, 14 — Vom gregor. Choral (Goslar), Zek 3, 11 f. — Zur Frage d. künftigen Ausbildung von Kantoren u. Organisten in Thüringen (Jahn), Zek 4, 7 — Die Meßgänge zum Königsfeste Christi nach Melodie u. Text erklärt (Johner), GBo 42, 10 — Wie gelangen wir zu einem würdigen Vortrag des gregorian. Chorals? (Johner), GBl 51, 5/6 f.

— Der evangel. Organist (Knodt), SBeK 57, 11 — Katholische K. im Schulmusikunterricht (Kromolicki), Merz 4, 4 — Darf der Arbeiter geistliche Musik aufführen? (Landé), DAS 27, 7 — Kirchenjahr u. Kirchenmusik (Landgräber), EK 1926, 47 — Die Messe am Karsamstag (Lassaulx), GBo 43, 1/2 — Ist die kathol. Kirchenmusik inferior? (Lechthaler), MD 14, 9 u. MS 57, 1 — Kirchenmusik im Rheinland (Lemacher), MdA 9, 5/6 — Bezirks-Kirchenmusikertagung i. Sprottau (Lubrich), SBe K 57, 11 — „Tonale" inédit du gradual manuscrit de Nevers (Machabey), RMus 10, 19 — What is religious music? (Mendl), Che 8, 62 — Die kirchenmusikal. Aufführungen während d. Tagung d. kathol. Akademikerverbandes in Aachen (Meyer), GBl 50, 8 — Zeitgenössische K. im Lichte der Theorie u. Praxis (Moißl), MD 15, 3 — Vom Brukenthalchor in Hermannstadt. 5 Jahre deutsche Kirchenmusik in Rumänien (Müller), NMZ 48, 14 — German. Choraltradition u. deutscher Kirchengesang (Müller), MS 56, 10 — Die Karwochenfeier des Kirchenmusikers (Rehmann), GBo 43, 1/2 — Zur Instrumentierung von Chorälen u. Chorliedern (Rein), Og 4, 2 — Die Beziehungen zwischen K. u. Schule (Rüdel), Merz 4, 4 — Staat u. Kirchenmusik (Rüdel), O 27, 1 u. AMZ 54, 16 — Sinn u. Zweck des Präludiums im Bereiche des katholischen Gottesdienstes (Schmid), Og 4, 3 — Vorklassische Polyphonie (Schmid), MS 56, 11 — Malentendus hymnologiques (Schneider), SMpB 15, 22 — Retour à l'ideal hymnologique des réformateurs (Schneider), SMpB 15, 24 — Von der Freude bei der Kirchenmusikal. Arbeit (Schwabe), GBo 43, 3/4 — Kirchenmusikal. Lehrkurse: Cleve u. Herten (Schwabe), GBo 43, 7 — Über den geistl. Volksgesang im christl. Altertum (Segnitz), Zek 5, 2 — Organisatorische Fragen (Singer), MD 15, 4/5 — Das Wesen des Kirchenstils (Ursprung), GBl 51, 5/6 u. MD 15, 4/5 — Böhmen in der Geschichte des deutschen Kirchliedes (Veidl), A 7, 4 — Über Agnus Dei-Tropen (Wagner), MD 15, 3 — Über den mozarabischen Gesang (Wagner), MS 57, 3 — Wo stehen wir heute in der K. (Weinmann), MS 57, 1 — Die pastorale Bedeutung der K. (Weißenbäck), MD 15, 3 — Die Choral-Fermate (de Witt) NMZ 47, 21 — Das Choral-Offertorium „Ave Maria" (Wörsching), MS 56, 11 — Kirchenmusikal. Fragen d. Gegenwart (Zehelein), Og 4, 1 — Aufgaben der heutigen Kirchenmusik (Zillinger), ZM 93, 10 — Der Kongreß f. Kirchenmusik in Berlin: O 27, 4 u. (Haupt), Merz 4, 5 u. (Klinge), SBeK 58, 9/10 u. (Weber), Zek 5, 6 — Das Programm der Bonner Caecilienvereinstagung i. sein. Hauptwerken GBo 43, 5/6 — Generalversammlung d. Allg. Dtsch. Caecilienvereins (Weinmann), MS 56, 12 u. 57, 2.

Kirchner, Theodor. — K. u. die Wiedergeburt der Hausmusik (Möbius), T 28, 4.

Kirschstein, Martin s. Musikunterricht.

Kirschstein, Max s. Verdi.

Kitchener, Frederick s. Chopin, Moszkowski.

Kittel, Bruno. — Zum 25jähr. Bestehen des K.schen Chores (Steinhagen), S 85, 11.

Kitzig, Berthold s. Graun, Händel.

Klanert, Paul s. Orgel

Klang. — Etwas über Klänge (Ketschmer), Schw 9, 11 — Klang als Traum und Wirklichkeit (Redlich), PT 4, 5/6.

Klassische Musik. — Wird sie durch ihre Aufführung in Cafe u. Kino entweiht? (Westphal), AMZ 53, 44.

Klavier. — Das Moorklavier (Beck), DMZ 58, 24f. — Pianistische Irrtümer (Bohl), ZM 93, 7/8 — Das Spieltechnikum des Pianisten (Dammert), Mel 6, 4 — Didaktische Probleme d. neuen Klaviermusik (Deutsch), MdA 8, 10 — The sustaining pedal (Fryer), MMR 57, 673 — Zeitgenöss. Musik im Klavierunterricht (Georgii), MdA 8, 10 — Anschlagstechnische Gestaltungsmittel (Hoffmann), ZM 93, 7/8 — K. oder Harmonium? [für den Sänger] (Janetschek), Sti 20, 10/11 — Rationalisierung der Klaviertechnik (Johnen), AMZ 53, 39 — Piano oder Pianino (Junker-Fredrikshamn), S 84, 40 — Der Stoß als klaviertechnische Funktion (Kreutzer), DTZ 25, 443 — Neue Wege für den Klavierunterricht (Kühn), DTZ 25, 453 — Die Arbeitsleistung des Pianisten (Moses), AMZ 53, 52 — — Les livres de virginal de la bibliothèque du Conservatoire de Paris (Pereyra), RMus 10, 20f. — Neue Wege zum Klavierbau (Pringsheim), AMZ 54, 11 — Les premiers pianistes parisiens (de Saint-Foix), RM 8, 1 u. a. — Zum Streit um das Anschlagsgeheimnis (Tetzel), ZM 93, 9 — Die Funktionslehre im praktischen Unterricht (v. Toth), NMZ 47, 21 — Der Einfluß der Tonkunst auf die Vervollkommung der Klaviere (Unger), DMZ 58, 4f. — Bezogene u. unbezogene Töne: Der Schlüssel zum Streit um die Anschlagsmöglichkeiten (Wellek), ZM 93, 11.

Kleemann, Hans s. Musikfeste.

Kleiber, Erich. — (Beck), A 7, 1, S 84, 40 — K.'s Kulturmission in Argentinien (Franze), Mk 19, 4.

Kley, M. — (André), Mc 7. 3.

Klein, John W. s. Verdi, Weber.

Klenau, Paul v. — „Lästerschule" in Frankfurt (Bechert), MdA 9, 3 u. (Holde), AMZ 54, 1 u. (Scholz), ZM 94, 2.

Klenk, Hans s. Witt.

Kletzki, Paul. — (Salomon), Mw 7, 6 — Sinfonie d moll, Werk 17 (Kemp), AMZ 54, 23/24.

Klier, K. M. s. Lied.

Klinge, P. s. Kirchenmusik.

Klocke, Erich s. Beethoven, Besprechungen.

Kloß, Waldemar s. Beethoven.

Klunger, Carl s. Gesang.

Knab, Armin. — (Mandel), ZG 5, 8. — s. a. Musik, Weihnachten.

Knabe, Ludwig s. Eccard.
Knappertsbusch, Hans. — (Melchinger), MK 19, 1.
Kneip, Gustav. — „Heliodor“ in Krefeld (Waltz), AMZ 54, 23/24. — s. a. Oper.
Kniese, Julius s. Liszt, Wagner.
Knödt, Heinrich s. Musik.
Knörl, Josef s. Chorgesang.
Knodt, Karl s. Kirchenmusik.
Kobald, Karl s. Beethoven.
Koch, Friedrich E. — (Dahlke), Merz 4, 2 — (Jaeger), DTZ 25, 445 — (Schwers), AMZ 54, 5.
Kock, Karl s. Chamberlain.
Koczirz, Adolf s. Fauner, Giuliani, Reußner.
Köchel, Ludwig. — (Eigner), AMZ 54, 19, Ha 18, 5/6.
Koechlin, Charles. — Le opere strumentali di K. (Calvocoressi), P 7, 8/9. — s. a. Bach, Beethoven.
Köhler, K. s. Strauß.
Köln. — Pionierarbeit in Köln (Thalheimer), MdA 9, 5/6.
Költzsch, Hans s. Besprechungen, Genie.
König, A. s. Rheinberger.
Körner, Theodor. — K. u. die Musik (Ziegler), DS 18, 20.
Koeßler, Hans von. — (Jahn), ZM 93, 7/8.
Koffmann, L. Th. s. Musik.
Kohut-Mannstein, Elisabeth. — (Müller), DTZ 25, 443.
Koletschka, Karl s. Gitarre, Laute.
Köln. — Pionierarbeit in Köln (Thalheimer) MdA 9 5/6.
Költzsch Hans s. Besprechungen Genie.
König A. s. Rheinberger.
Körner, Theodor. — K. u. die Musik (Ziegler) DS 18 20.
Koeßler, Hans von. — (Jahn) ZM 93 7/8.
Koffmann L. Th. s. Musik.
Kohut-Mannstein, Elisabeth. — (Müller) DTZ 25 443.
Koletschka Karl s. Gitarre, Laute.
Kolon, Viktor s. Carulli.
Kongresse s. Musikkongresse.
Konta, Robert s. Wien.
Konzert. — Reform d. Konzertbetriebes (Felber), MdA 9, 4 — Die Deflation im Konzertleben (Munk), DTZ 24, 436 — Concert audiences (Smith), ML 8, 3 — Statistisches aus Konzertsaal u. Theater (Stengel), ZM 93, 12 — Unmanieren im Berliner Konzertleben (Wehle), Or I, 17 — Wie frischt man Konzertprogramme auf (Weißmann), Mk 19, 2.
Koop, Jaap s. Tanz.
Kopf, Walter s. Chorgesang.
Kordy, S. K. s. London.
Korngold, Erich Wolfgang. — (Fleischmann), Che 8, 62 — (Specht), Mk 19, 5.
Koschate, Steffi. — (Schüngeler), RMZ 28, 23/24.
Kosleck, Julius. — As 11.
Kraack, Erich s. Schultz-Adaiewsky.
Kraemer, Jul. s. Brahms.
Kramer, Margarete s. Spannung.
Krasnopolski, Paul s. Meistergesang, Orchestrion.
Kraus, Joseph Martin, ein Musiker des Göttinger Hainbundes (Meyer), ZfM 9, 8.
Krefeld. — K. als Musikstadt (Baum), S 85, 23 u. (Langer), Mw 7, 6, MdA 9, 5/6 u. (Waltz), AMZ 54, 23/24.
Krenek, Ernst. — (s. a. Oper). — K.'s Opern (Stuckenschmidt), Mel 5, 11/12 — „Jonny spielt auf“ (Baresel), NMZ 48, 13 — „Jonny spielt auf“. Operndramaturgische Glossen (Hartmann), NMZ 48, 17 — „Orpheus“ in Kassel, (Baresel), A 6, 11/12 u. (Chevalley), Mw 7, 1 u. (Kahse), ChL 7, 12 u. (Schwers), AMZ 53, 50 u. (Weißmann), MdA 8, 10 — „Jonny“ i. Hamburger Stadttheater (Schaub), AMZ 54, 25 — „Jonny spielt auf“. in Leipzig (Heuß), ZM 94 3 u. (Aber), MdA 9, 3, Mw 7, 3, S 85, 9 u. (Baresel), A 7, 2 u. (Brandes), Pauliner Zeitung, Leipzig 39, 5 u. (Schwers), AMZ 54, 7 u. (Strobel), Mel 6, 3.
Kreßel, H. s. Löhe.
Kretschmer, Emanuel s. Beethoven, Bilse, Brahms, Farbe, Romberg.
Kretzschmar, Hermann. — s. Musikunterricht.
Kretzer, Eugen s. Brüggemann.
Kreutzer, Leonid. — (Westphal), Mk 19, 5. — s. a. Klavier.
Kreuzschule s. Dresden.
Krientz, Willy s. Bach, Baußnern, München, Musikfeste, Wolf-Ferrari.
Krieschen, Konrad s. Musikunterricht.
Kröhne, Paul s. Vollhardt.
Krohn, Ernst C. s. Musikwissenschaft.
Kroll, Erwin s. Beethoven.
Kromolicki, Jos. — K.'s 4. Messe (Schosland), MS 56, 7. — s. a. Kirchenmusik.
Krosigk, Friederike von s. Rabaud.
Krug, Walther s. Beethoven.
Kruse, Carl s. Musikunterricht.
Kruse, Georg Richard s. Goetz.
Kühn, Elsbeth s. Klavier.
Kühn, Walter s. Besprechungen, Musikunterricht.
Künneke, E. — „Lady Hamilton“ in Breslau (Riesenfeld), S 84, 40.
Kunwald, Ernst s. Orchester, Schönberg.
Kupfermann, Fritz s. Radecke.
Kurrende s. a. Kantorei.
Kurth, Ernst s. Bittner.
Kurthen, Wilh. s. Polyphonie.
Kurzbach, Paul s. Lendvai.
Kurze, Paul s. Gitarre.
Kusterer, Arthur. — „Der kleine Klaus“ in Karlsruhe (Preisendanz), ZM 94, 4 u. (Stolz), AMZ 54, 9 u. S 85, 9 u. (Voigt-Schweikert), NMZ 48, 15.
Kux, Ralph, s. Gesang.
Kuznitzky, Hans s. Beethoven, Besprechungen, Bülow, Goetz, Musik, Taubert.

L

Labroca, Mario s. Cassella, Musik.
Lach, Robert s. Besprechungen, Musikästhetik.
Lade, Ludwig s. Farbe, Musikinstrumente.

bein), DS 19, 1 — Weisen aus dem Mittelalter (Günther), HfS 21, 19 — Vom Minnesang (Hammerschmidt), DS 18, 17f. — Randbemerkungen zu einigen Volksliedern (Hastung), Sti 21, 8 — Wie steht es ums Volkslied? (Hatzfeld), MiL 2, 6 — Volksliedpflege (Haupt), Merz 3, 9 — Die Zeit des Minnesanges (Imroth), To 31, 16/17 — Ein Liedpräludium (Jöde), Ha 17, 9 — Liederbuchsorgen (Karow), HfS 21, 23 — Einige Bemerkungen zu den taktwechselnden Volksweisen (Klier), NMZ 48, 8 — Volkslied u. Kunstmusik (Langer), Ha 17, 3 — Vom Wesen des Volksliedes (Maier-Heuser), Ha 17, 3 — Das deutsche Volkslied (Martell), DMZ 58, 2 — Wanderungen u. Wandlungen deutscher Volkslieder (Mies), DS 19, 14 — Der Tasso-Gesang der venezian. Gondolieri, eine verschollene Volksmelodie (Möller), ZM 94, 1 — Etwas vom Singen alter Lieder (Müller), MiL 2, 3 — Vom Volkslied (Müller), MiL 2, 6 — Das Taboritenlied (Nejedly), A 7, 4 — Der Schneider im Volkslied (Panzer), DS 19, 2 — Vom alten Weihnachtslied (Pfannenstiel), MG 3, 8 — Das deutsche Lied — der Schutzengel des deutschen Volkes (Prümers), ChL 8, 2 M Die Pflege des Volksliedes (Schletter), MiL 2, 6 — Die Pflege d. deutschen Volksliedes in alter Zeit (Steidel), Ha 18, 1 — Zur Ästhetik des Liedvortrages (Stoeckert), Sti 21, 7 — Der Niedergang des Volksliedes (Storck), Ha 17, 3 — Weihnachtslieder (Storck), DTZ 24, 440 — Le chansonnier de la bibliothèque royale de Copenhague (Thibault), (Droz), RMus 11, 21 — Das musikalische Volkslied (Unger), DVo 1926, 9 — Vom alten u. neuen Volkslied (Wetzel), ZM 93, 7/8 — Volksleben im Volkslied (Wrede), MiL 2, 6.

Lindenberg, Gustav s. Gesang.

Lion, A. s. Ultraphon.

Lipsius, Marie. — Mitteilungen des Hauses Breitkopf & Härtel 140.

Liszt, Franz. — (s. a. Borodin) — (Moser), Mk 19, 1 — (v. Wolfurt), Der deutsche Gedanke 3, 16 — (Jehelein), Og 3, 9/10 — Kniese u. Liszt (Boeß-Kniese), BB 49, 3 — Reflections on L. (Brewerton), MT 67, 995 — L. u. St. Franziskus (Lossen-Freitag), GBl 50, 10 — L. u. seine Ideale (Mäcklenburg), BB 49, 3ff. — Der elfjährige L. u. Beethoven (Nohl), NMZ 48, 14 — L. e Berlioz (Petrucci), MO 9, 4 — Zur Interpretation L.scher Orchesterwerke (Rein), Og 3, 9/10 — L. u. die kathol. Kirchenmusik (Söhnel), MD 15, 1 — Das Religiöse in den Werken L.'s u. Bruckners (Wetz), Stw 2, 3 — Die Missa choralis (Widmann), MS 57, 2ff.

Liuzzi, F. s. Castelnuovo-Tedesco.

Livesey, F. C. s. Best.

Lobstein-Wirz, Luise s. Lortzing.

Locher, Joh. Adolph. — (Stögbauer), MD 14, 10.

Löbmann, Hugo s. Chorgesang, Gesang, Musikalisch, Orgel, Pestalozzi.

Löffler, Hans s. Bach, Besprechungen, Orgel.

Löhe, Wilhelm. — (Eichner), Zek 3, 8f. — L. u. die Kirchenmusik (Kreßel), Zek 4, 12.

Loewe, Carl. — (s. a. Zelter) — (Gerlach-Wintzer), DMZ 58, 3 — Die eherne Schlange" u. „Die Apostel von Philippi," zwei Bühnenwerke für Männerchor (Hirschberg), DS 18, 18f.

Loewe, Richard s. Beethoven.

Loible, Friedrich s. Gitarre.

London, Kurt s. Strindberg.

London. — Lettera da Londra (Dunton-Green), P 7, 8/9, 12 u. 8, 2. 4. — L.-letter (Henry), Che 8, 58 u. Londoner Randglossen (Kordy), ZM 93, 7/8 u. ff. u. ZM 94, 1. 5.

Lopatnikoff, Nikolai Or 4, 12 — AMZ 54, 23/24.

Lorenz, Alfred s. Besprechungen, Mozart, Scarlatti.

Lortzing, Albert. — (Meyer), Frankfurter Zeitung 23. 10. 1926 — In der Werkstatt L.'s (Hartmann), MiL 2, 10 — Zu L.'s Wirken in Detmold (Heimann), S 84, 28 — Zwei unbekannte L.-Briefe (Lobstein-Wirz), NMZ 48, 10.

Losch, Philipp s. Beethoven.

Lossen-Freitag, Jos. M. H. s. Franz v. Assisi, Haas, Liszt, Musikunterricht, Weihnachten.

Lothar, Friedrich Wilhelm. — Or 4, 12 — „Astarte" Hymnen u. Tänze für Orchester AMZ 54, 23/24.

Lothar, Rudolf. — „Cocur Dame" in München (Stahl), AMZ 54, 6.

Lourié, Arthur s. Strawinsky.

Loy, Franz Joseph (B. Z.), SSZ 21, 7.

Lloyd, Leweleyn C. s. Jazz.

Lubrich, Fritz s. Kirchenmusik.

Luciani, G. A. s. Respighi.

Luedtke, Hans s. Oskalyd.

Lühmann, Joh. Hinr. s. Beethoven.

Lütge, Wilhelm s. Beethoven, Besprechungen.

Lully, Jean Baptiste, L. der Musiker (Roland), Mk 19, 1.

Luther, Martin. — (s. a. Bach) — Un grande allucinato dell'udito (Cantarini), RMI 34, 1 — Vom Musikus L. (Segnitz), Zek 3, 11.

Lutz, Emilie s. Gedächtnis.

Lyrik. — Musiklose L. (Pilz), MH 6, 4.

M

Maag, Otto s. Musikausstellungen, Orchester.

Maaß, Erich s. Nelson, Oper, Rapée, Saxophon.

McEwen, J. B. s. Beethoven.

Machabey, Armand s. Kirchenmusik.

Mackenzie, Alexander. — (Baker), M Q 13, 1.

McNaught, W. s. Musikfeste.

Madetoja, L. — „Oesterbottner" in Kiel (Chevalley), Mw 6, 12 u. (Orthmann), AMZ 53, 47.

Madrigal. — The growth of the dramatic madrigal (Vatielli), Sb 7, 5.

Maeckel, Otto Victor s. Chopin.

Maecklenburg, Albert s. Improvisation, Liszt, Musikästhetik.

Mäding, Franz s. Hegar, Kienzl.

Männerchor s. Chorgesang, Musikkritik.

Metronom. — Metronomisierung (Wiesengrund-Adorno), PT 3, 7/8.
Meyer, Clemens s. Streichquartett.
Meyer, Hubert s. Kirchenmusik.
Meyer, Kathi s. Kraus, Lortzing, Musikausstellungen, Musikkongresse, Reger.
Meyer-Sanden, W. s. Gesang.
Meyerbeer, Giacomo. - Les transformations et tribulations de l'„Africaine" (Servières), RMI 34, 1.
Mezzadri, P. s. Sibelius.
Midgley s. Orchester.
Mielsch, Rudolf s. Schütz.
Mies, Paul s. Beethoven, Besprechungen, Lied, Musikunterricht, Symmetrie, Tonart.
Migot, Georges. — [Besprechungen von Kompositionen] (Stein), Mk 19, 5 — s. a. Orchester.
Miksch, Johannes, der große deutsche Singemeister (Reuther), Sti 21, 8.
Milhaud, Darius. — (Landormy), MdA 8, 7 — s. a. Fleury.
Militärmusik s. Görlitz.
Minnesang. — (s. a. Lied) — Der deutsche M. (Storck), NMZ 48, 4.
Misch, Ludwig s. Beethoven, Musik, Tonmalerei.
Modulation. — M. u. „atonale Musik" (Jemnitz), Mk 19, 4.
Möbius, Rich. s. Kirchner, Musikunterricht.
Mölders, s. Chorgesang.
Möller, Heinrich s. Besprechungen, Lied.
Moholy-Nagy, L. s. Mechanische Musik.
Moißl, Franz s. Bruckner, Kirchenmusik.
Moißl, Otto s. Musikunterricht.
Molitor, Gregor. — † (Böser), MD 14, 9.
Mollenhauer, Joseph Nikolaus s. Orchester.
Mondonville. — Madame de M. ou la dame qui a perdu son peintre (Tessier), RM 7, 9.
Morgenroth, Alfred s. Janaček.
Morlaye, Guillaume, éditeur d'Albert de Ripe, luthiste et bourgeois de Paris (Prod'homme), RMus 9, 16.
Morley, Thomas (Flood), MT 68, 1009.
Moser, Hans Joachim s. Beethoven, Besprechungen, Juristisches, Kantorei, Liszt, Musik, Musikkongresse, Musikunterricht, Musikwissenschaft, Nardini, Vollerthum.
Moses, Otto s. Klavier.
Moszkowski. — The piano music of M. (Kitchener), MMR 57, 675.
Motette. — Studien zur Geschichte der deutschen M. des 16. Jahrhunderts (Reyses), GBl 50, 11/12f.
Mozart, W. A. — (s. a. Bässi, Musikunterricht). Zur Behandlung der Singstimmen in den Kirchenwerken von M. (Bayer), MD 15, 4/5 — Le livret et les personnages de Don Giovanni (Dumesnil), RM 8, 4 — Eine unbekannter Entwurf M.'s zur D-dur-Sonate [Köchel 284] (Epstein), Mk 18, 12 — Ein Vorfahre Papagenos (Haas), MH 6, 2 — M. and the dance (Hadland), MMR 56, 671 — M. als Meister des Archaisierens (Heuß), ZfM 9, 9/10 — B. W. Ilg Neubearbeitung der „Zauberflöte" (Hartmann), S 85, 23 — Das Geheimnis von M.'s „Veilchen" (Heuß), ZM 93, 11f. — Das Finale in M.'s Meisteropern (Lorenz), Mk 19, 9 — Das Orchester der „Hochzeit d. Figaro" (Nef), SMZ 67, 3 — A letter from V. Novello to M.s widow (Oldman), MT 68, 1011 — M. u. die Sonatenform (Pfannenstiel), MG 3, 5 — M. pianoforte playing (Porte), Che 7, 56 — Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (Reusch), MG 5, 3 — La conclusion de l'ouverture de Don Juan (de Saint-Foix), RMus 8, 12 — La fin d'une controverse [concerto de violon en mi bémol] (de Saint-Foix), RMus 9, 16 — Le dernier séjour de M. en Italie: quatre quators inconnus (de Saint-Foix), RMus 7, 5 — Das 5. Mozartfest in Würzburg (Salm), ZM 93, 9 — Auf M.'s Spuren in Mannheim (Schweikert), NMZ 48, 6 — Thougths on M.'s personality and the underlying melancholy in his music (Souper), MMR 57, 677 — An astounding forgery (Watson), ML 8, 1 — Die Übersetzungen der italien. Opern M.'s (Weidemann), NMZ 48, 7f.
Mraczek, J. G. — „Herrn Dürers Bild" (Hartmann), AMZ 54, 5 — (Leonhardt), S 85, 6 — (Steglich), ZM 94, 4.
Mühlhausen s. a. Bach.
Müller, E. Jos. s. Beethoven, Chorgesang, Frau, Jazz, Jugend, Lied, Medizin, Musik, Musikunterricht, Pestalozzi Romantik, Stadt, Tanz.
Müller, Erich H. s. Ambrosius, Besprechungen, Dresden, Franz, Kern, Kirchenmusik.
Müller, Fritz s. Bach, Beethoven, Boieldieu, Engel, Hanslick, Hoffmann, Nietzsche, Reger, Schumann, Strauß, Weber.
Müller, Georg s. Beethoven, Flöte.
Müller, Herbert s. Sternfeld.
Müller, Hermann s. Kirchenmusik.
Müller, Karl Friedr. s. Gesang.
Müller, Luise s. Kohut-Mannstein.
Müller, Martin s. Wagner.
Müller, Peter s. Kämpf.
Müller, Rudolf s. Juristisches.
Müller-Blattau, J. s. Beethoven, Berneker, Besprechungen, Juristisches.
Müller-Rehrmann, Fritz s. Juristisches.
Müllner, Hans s. Hindemith, Reger, Stierlin.
München. — Die Oper 1925/26 (Krienitz) DTZ 24, 434.
Munk, Alois s. Konzert.
Munter, Friedrich s. Beethoven.
Musik. — Allgemeines: Character in music (Berger), MMR 57, 676 — Klassik u. Romantik. Probleme u. Ergebnisse der neuen Musik (Berl) Mk 19, 8 — The conception of sensuality in music (van den Borren), Che 8, 59 — Popularity and the classics (Brent-Smith), MT 67, 1004 — The spectrum of music (Brent-Smith), MT 67, 1005 — „Persönlichkeit" in der Musik (Brust), AMZ 54, 23/24 — Die Musik und die Menschen (Butting), Mel 6, 2 — La reminiscenza musicale (Cimbro), P 8, 4 — On simplicity in music (Eaglefield-Hull), MT 67, 1005 — Music for

a better community (Erb), M Q 12, 3 — The zero hour in musical evolution (Farwell), M Q 13, 1 — Geltung von Naturgesetzen in der Musik (Felber), Mel 6, 5 — Musik u. Journalismus (Felber), S 85, 5 — The unreal in music (Felber), Che 8, 58 — Musique populaire et musique savante (Fornerod), SMpB 16, 11 — Musik als Mysterium d. Zukunft (Gigler), MM 1, 7 — Musik u. Sexualität (Granzow), AMZ 54, 19 — Der Entwicklungsgedanke in der Kunst (Haas), RMZ 18, 19/20 — Vom musikalischen „Einfall" (Helberling), Mk 19, 8 — Musikzeichen unserer Zeit. Ein Beitrag zur Psychologie des Schlagers (Hernried), AMZ 54, 18 — Le lyrisme (Heugel), M 89, 18 — Music with tears (Howes), MT 67, 1006 — Verhältnis zur Vergangenheit (Katz), Mel 6, 5 — Vom Anschluß in der Musik (Knab), NMZ 48, 3 — The problem of audiences (Mark), ML 4, 4 — Neue Sachlichkeit (Misch), AMZ 54, 23/24 — Etwas über „Schule" u. Methode" in der Musik (Moser), Mk 19, 1 — Musik u. Erotik (Müller), MiL 2, 2 — Good and bad music (Myers), Che 8, 57 — Etwas über musikal. Kultur (Nietner), DAS 27, 7 — La musique et l'univers spirituel (Petit), M 89, 11 — Music and colour (Pike), Che 8, 58 — Musica e costume (Pompeati), P 7, 10 — Über die Darstellung alter Musik (Sachs), Mel 6, 5 — Heidentum, Religion u. Musik (Schmidt), DTZ 25, 453 — Heidentum, Religion u. Musik (Schmidt-Lamberg), NMZ 48, 9 — Poesie et musique (Suarès), RM 8, 8 — Die charakterbildende Macht der Musik (Unterholzner), AMZ 53, 45 — Musikleben und öffentliche Mittel (v. Waltershausen), DTZ 25, 450 — Der Begriff d. Fortschritts (Westermeyer), S 85, 23 — Das reproduzierende Umformen von Kunstwerken (Westphal), Mel 6, 4 — Musik-Profanation (Witt), AMZ 54, 5

Musik verschiedener Länder: Music and the mediterranean (Baugh), M Q 12, 4 — Musikal. Eindrücke in Armenien (Melichar), MdA 9, 4 — Das Musikleben am europ. Balkan (Koffmann), S 85, 23. 26 — Lettera dal Belgio (Systermans), P 8, 1 — Die Volksmusik d. Bulgaren (Panoff), Mel 6, 1 — Zur Musikgeschichte Böhmens (Steinhard), A 7, 4 — Ein Collegium musicum im Böhmerwald (Rychnovsky), A 7, 4 — Deutsches Musikwesen u. deutsche Art (Raabe), AMZ 53, 40 — Lettera dalla Germania (Brüggemann), MO 9, 6 — Die Musik im deutschen Geistesleben (Schäfer), HfS 21, 22 — Der musikal. Boden des Sauerlandes (Friedland), AMZ 54, 20 — Die Kurpfalz (Kayser), MdA 9, 5/6 — Ostpreußens Musikleben. Allgem. deutscher Konzert-Almanach, Berlin 1927/28 — Musik am Rhein (Stefan), Einheit der Künste im Rheinland (Bagier), Das Rheinland u. die Jungen (Unger), Eine Musikhochschule am Rhein (Braunfels), Musik u. Arbeiter (Heinzen), Kirchenmusik im Rheinland (Lemacher), MdA 9, 5/6 — Rheinland-Westfalen u. der Allgem. Dtsche. Musikverein (Friedland), AMZ 54, 23/24 — Kulturaufgaben der Musik im Industrie- u. Kohlengebiet am Niederrhein (Friedrich), DMZ 56, 37 f. — Quer durchs Ruhrgebiet (Voigt), MdA 9, 5/6 — Schaffende Musiker des Wuppertales (Greeff), He 7, 9 — Musik in Sachsen (Heimann), DS 19, 19 f. — Sächsische Musik (Heimann), S 84, 40 — The English abroad (Pulver) MT 67, 1004 f. — Some impressions of music in the dominions (Sweeting), MT 67, 1001 — Komponisten aus Böhmen in Frankreich zur Zeit der Revolution, des Kaiserreichs u. der Restauration (Branberger), A 7, 4 — Aus der Geschichte d. griechischen Musik (Psachos), Og 4, 2 — Griechische Musik (Rein), Og 4, 1 — Letter from Holland (Antcliffe), Che 8, 58. 60 — The musical mentality of Holland (Antcliffe), M Q 12, 4 — Trente ans de musique en Hollande (Hutschenruyter), RMus 9, 15 — Deutsche Musik u. ihre Pflege in Italien (Neißer), ZM 93, 7/8 — Musa romanesca (Romagnoli) MO 9, 5 f. — La musica jugoslava (Dobronic), P 7, 11 — Das Musikleben in Norwegen (Due), Or 4, 8 — Die großen Musiker in Österreich u. ihre Beziehung zur Volksmusik (Berten), MiL 2, 8 — Österreich. Musikleben (Müller), MiL 2, 8 — Austriaca (Petschnig), ZM 93, 11 u. ff. — Gesang u. Musik in Kärnten (Piffe), MiL 2, 8 — Aus dem Musikleben der Deutschen in Polen (Mandel), MH 6, 4 — Rußland: The latest Russian quartetts (Belaief), MMR 57, 677 — Die Hausmusik im neuen Rußland (Engel) NMZ 47, 22 — Von proletarischer Musik (Engel), AMZ 53, 51 — Das Musikleben im neuen Rußland (Engel), NMZ 48, 16 — Back from a trip to Russia (Gil-Marchex), Che 8, 60 — Probleme der russischen Volksmusik (Gljeboff), Mel 6, 1 — Das Musikleben in Sowjetrußland (Gleboff), Mk 19, 3 — Russische Volksmusik (Hernried) u. (Zaleskyj), NMZ 48, 9 u. 14 — Zur Erkenntnis des nationalen Stils in der russischen Musik (Panoff), S 85, 23 — The present state of Russian music (Swan), M Q 13, 1 — Jungschwedische Musik und wir (Tutenberg), AMZ 54, 7 — The musical history of Scotland to the 18th century (Hutchison), 8, 57 — Lettera della Spagna (Arconada), P 7, 7 u. 8, 4 — La musique turque (Borrel), RMus 6, 4 ff. — Possible survivals of African song in Jamaica (Roberts), M Q 12, 3 — Sur le chant des moueddin et sur les chant chez les femmes à Meknès (de Lens), RMus 8, 12 — American impressions (Jean-Aubry), Che 8, 59 — Aus dem Musikleben der Verein. Staaten (Halperson), AMZ 53, 51 — Frau Musika in Amerika (Simon), S 84, 45 — Canadian folksong (Liebich), MT 67, 1004 — Indische Musik (Kallenberg), ZM 94, 1 — Impressions of Japanese music (Werkmeister), M Q 13, 1 — Sur la musique orientale (Hassage), RM 8, 2 — Mélodies

israélites recueillies à Salonique (Borrel), RMus 8, 12 —.

Musik verschiedener Zeiten: On the origins of music (Scalero), M Q 12, 3 — Les doléances d'un professur de musique il y a 2000 ans (Reinach), RMus 9, 16 — The perfect fourth; from Hucbald to Holst (Davies), MT 67, 996 — Studien zur Musik des Mittelalters II (Besseler), AfM 8, 2 — Un codice piemontese di teorici musicali del medioevo (Guerrini), RMI 34, 1 — Accostamenti attraverso i secoli 1400—1900 (Cimbro), P 8, 2 — Einiges über den Stil der Wiener Klassiker (Heuß), ZM 94, 4 — The fusion of classicism and romantism (Liebich) MT 68, 1010. —

Zur neuen Musik: (s. a. Musikfeste). — Old forms in new music (Aber) Sb 7, 8 — Zur gegenwärtigen Krise des öffentlichen Musiklebens (Blessinger), AMZ 54, 5ff. — Musikal. Zeitprobleme (Böttcher), ChL 7, 10 — Modern music (Braithwaite), M Q 13, 1 — Die moderne Bewegung in der Musik u. ihre erzieherische Bedeutung (Braunfels), AMZ 53, 40 — Jeunes et indépendants (Casella), RM 8, 3 — La linea e l'accordo (Cimbro), P 7, 7 — „Futurism" in music (Darling), Sb 7, 3 — Die neue Musik des Jahres (Doflein), Mel 5, 10 — Wandel der Bedeutungen (Doflein), Mk 6, 4 — Vor einer neuen Musikära? (Ertel), DMMZ 49, 23 — New music reviewed (Green), Che 8, 59f. — Die Musik u. die Menschen (Guttmann), Mel 6, 5 — Neue Musik im Lichte der Schwesternkünste (Haas), NMZ 48, 14 — Das preziöse Zeitalter (Hernried), AMZ 54, 9 — Gedanken zu musikalischen Situation (Hille), Mk 19, 4 — Die „Internationale der Musik" (Holl), AMZ 54, 25 — Erziehung zum Verständnis zeitgenössischer Musik (Ketz), PT 4, 1/2 — Die Materie in der neuen Musik (Knödt), A 6, 11/12 — Neue Elemente der Musikerzeugung (Kuznitzky), Mel 6, 14 — Lotte e conquiste della musica moderna (Labroca), P 7, 12 — Soziologische Perspektive auf neue Musik (Landau), Mel 5, 10 — Vom Geist der neuen Musik (Mayer), AMZ 53, 52 — Die junge Generation (Mayer), AMZ 53, 39 — Archaismus im gegenwärtigen Schaffen (Mersmann), Mel 6, 5 — Neue Musik (Mersmann), Mel 6, 2 — Gedanken über neue Musik. Beobachtungen aus Paris (Nabokoff), Mel 6, 1 — Deutsche Kultur in Gefahr (Niechciol), AMZ 54, 17 — Lo sviluppo tematico e la nostra espressione musicale (Perrachio), P 8, 1 — L'époque moderne (Srieyr), SMpB 16, 14ff. — Neuheiten im Berliner Musikleben (Stege), DTZ 25, 446 — Zeitgemäße u. unzeitgemäße Musik (Stein), PT 3, 7/8 — Die Lebenden. Perspektiven u. Profile (Stuckenschmidt), Mel 6, 2 — Verantwortung (Stuckenschmidt), 19, 4 — The subjective element and contemporary music (Tansmann), Che 8, 62 — Modernism and its defects (Watts), Sb 7, 11 — Jugend u. kommende Musik (Weber), He 7, 11 — Der nachschaffende Musiker unserer Zeit (Weißmann), Mel 6, 4 — Die musikalischen Streitfragen (Westermeyer) S 84, 40 — Widerstreit zwischen „linearer Polyphonie" u. „atonaler Harmonik" (Zöllner), AMZ 54, 22 — Verändert sich unser Tonsystem? (Zschorlich), Schw 9, 13.

Musikästhetik. — (s. a. Chamberlain, Lied, Musikunterricht) — Von der musikalischen Ästhetik. DMMZ 49, 28ff. — Der begrenzte Wert des gefühlsmäßigen Verhaltens in der Musik (Brust), NMZ 47, 24 — Gegenwartsfragen der M. (Bücken), Mel 6, 3 — Rapports entre la musique et les autres arts (Carducci-Agustini), RM 7, 10 — The musical theory of the German romantic writers (Coeuroy), M Q 13, 1 — Über die psycholog. Grundlagen des musikal. Erlebens (Dreis), S 85, 23 — Grundzüge einer irrationalistischen M. (Friedland), AMZ 53, 27f. — Vom musikalischen Als Ob (Heinrich), ZfM 9, 4 u. (Volkmann), ZfM 9, 5 — Zur M. der Gegenwart (Lach), A 7, 5/6 — Das künstlerische Element in der musikal. Rezeptivität (Maecklenburg), Mk 19, 10 — L'émotion dans la musique (Obouhow), RM 8, 7 — De la comprehension musicale (Pasmanik-Bespalova), RM 8, 1 — Musique supra sensible et musique humaine (Petit), RM 8, 8 — De quelques études d'esthétique musicale (de Schloezer), RM 7, 9 — Psychologie des musikal. Erlebens (Schulz), MiL 2, 12 — The rôle of affectation in music (Turner), M Q 12, 4 — Methoden u. Normen der Musikbetrachtung (Unterholzner), A 7, 1 — Essai psychologique du sentiment affectif musical (Versepuy), RMus 9, 13.

Musikalisch. — Über das Wesen des M.-Seins (Löbmann), Sti 21, 1f.

Musikausstellungen. — The exhibition of the R. Academy of arts (Froggatt), MT 68, 1012 — „Musik im Leben der Völker" in Frankfurt" a. M. (Bartsch), (Guttmann), DAS 28, 6 u. (Holde), AMZ 54, 25. 26 u. (Leo), DTZ 25, 452 u. (Mohr), RMZ 28, 23/24 — Die histor. Abteilungen der Frankfurter Musik-Ausstellung (Meyer), AMZ 54, 25 — Fremde Staaten auf der Frankfurter M. (Heerd), S 85, 28 — Die M. in Genf SMZ 67, 15 u. (Altmann), Kw 40, 9 u. (Broesike-Schoen), Mw 7, 7 u. (Kelterborn), Mk 19, 10 u. (Maag), S 85, 19 u. (Neißer), NMZ 48, 18 u. (Neuberger), Or 4, 12 u. (Plaut), AMZ 54, 22ff.

Musikbetrachtung, Theoretische (David), Mel 6, 3

Musikbibliotheken. — Die Musik in der volkstümlichen Bücherei (Ameln) HB 11, 3 — Die Bedeutung der Berliner Lautbibliothek für die Musikpflege (Doegen), Merz 4, 6 — Die musikal. Volksbibliothek des Berliner Tonkünstler-Vereins (Stege), DTZ 24, 435 — La musique de chambre espagnole et française du XVIIIe siècle dans la bibliothèque du duc d'Albe (Subira), RMus 10, 18 —

Une visite au British Museum et un tableau de la National Gallery (Tiersot), RMus 7, 6 — Wichtigere Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien (Haas), ZfM 9, 7.

Musikchronometer. — (Blum), MdA 8, 8/9 u. (Schliepe), S 85, 1.

Musiker. — (s. a. Juristisches) — Ausbreitung u. Bekämpfung der Tuberkulose unter den Musikern (Schmidt), DTZ 24, 441 — Stimmungsschwankungen u. Lampenfieber (Singer), Mk 19, 2 — Artistics ideal: originality, spontaneity, workmanship (Mason), MQ 12, 3. 4 u. 13, 1.

Musikerhandschriften, Versteigerung, aus dem Musikhistor. Museum von W. Heyer (Kinsky), ZM 94, 3 u. ZfM 9, 5.

Musikfeste. — (s. a. Bach, Beethoven, Brahms, Gitarre, Händel, Mozart, Nachexpressionismus, Reger). — Musikfeste u. Musikfeststil (Doflein), Mel 6, 2 — Musikfeste in Deutschland (Unger), DVo 1926, 11 — Competetive festivals (Cassy), Sb 7, 1 — Die Musikfeststädte Donaueschingen, Baden-Baden (Burkard), MdA 9, 5/6 — Zeitgenössische Musik im In- u. Ausland. Betrachtungen über die Musikfeste in Chemnitz u. Zürich (Heuß), ZM 93, 7/8 — The three choirs festival (Capell), MMR 56, 670 u. (McNaught), MT 67, 1004 — Die Bayerische Tonkünstlerwoche (Krienitz), DTZ 25, 452 — 96. Niederrhein. in Aachen (Hanschke), AMZ 54, 26 — A trip to the Canadian festivals (Greene), ML 4, 4 — Das Tonkünstlerfest in Chemnitz (Chevalley), Mw 6, 8 — (Seebohm), Ha 17, 6 u. (Strobel), A 6, 7 — 20. Anhalt. M. in Dessau (Seidl), AMZ 54, 29 u. Mw 7, 7 — I. Vorpommersches M. (Ertel), S 85, 23 — Donaueschingen 1926. Programm mit Erläuterungen NMZ 47, 20 u. (Aber), Mw 6, 9 u. (Einstein), ZM 93, 9 u. (Enßlin), NMZ 47, 22 u. (Felber), RM 7, 11 u. (Holde), AMZ 53, 32/33 u. (Preußner), Mk 18, 12 u. (v. Schmeidel), Sb 7, 3 u. (Schorn), S 84, 32 u. (Weiß-Mann), Ha 17, 8 — Donaueschingen Mechanisches Musikfest (Steinhard), A 6, 8 — 95. Niederhein. Musikfest in Düsseldorf (Suter), ZM 93, 7/8 — Zum Frankfurter Fest der Internat. Ges. f. neue Musik. Einführungen zu den Werken PT 4, 5/6 u. Mel 6, 6 — Festl. Tagung d. Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer in Halle (Kleemann), ZM 93, 11 u. S 84, 44 — Das Haslemere Fest f. Kammermusik d. 16.—18. Jhdts. (van der Straeten), ZM 93, 10 u. ZfM 9, 1 u. (Brauer), Gf 27, 9/10 u. 28, 3/4 u. (Woodhouse), Sb 7, 3 — Internationale Musiktage in Bad Homburg (Richard), ZM 93, 9 — Schwedisches M. in Kiel (Becker), ZM 93, 7/8 u. (Bessell), S 84, 47 u. NMZ 47, 20 u. 48, 6 u. (Herner), Mw 6, 8 u. (Orthmann), AMZ 53, 27 — Tonkünstlerfest des ADM in Krefeld — (Baum), S 85, 27 u. (Chevalley), Mw 7, 7 u. (Ertel) DMMZ 49, 28 u. (Sch.), SMZ 67, 18 u. (Tischer), RMZ 28, 23/24 — Münchener Festspiele (Chevalley), Mw 6, 10 u. (Stahl), S 84, 38 — Die Nürnberger Sängerwoche [Festnummer.] DS 19, 27 u. 29 u. (Matthes), AMZ 54, 23/24 — Vom 2. histor. M in Rudolstadt (Sonderburg), ZM 93, 7/8 — Die Salzburger Festspiele (Auer), NMZ 48, 1 u. (Felber), S 84, 37 u. (Schneider), MD 14, 9 u. (Scherber), S 84, 47 u. (Ullrich), AMZ 53, 36 — La 28e fête de l'Association des musiciens suisses, de Sion. SMpB 16, 14 — Das nordische M. in Stockholm (Unger), AMZ 54, 21 — Deutsche Festspiele 1926 in Weimar (Chevalley), Mw 6, 9 — Internat. Musikfest in Zürich, (Enßlin), NMZ 47, 20 u. (Felber), S 84, 27 u. (Goodden), Che 7, 56 u. (Greville), Sb 7, 1 u. (Haenel), DAS 27, 10 u. (Hasse), Mw 6, 8 u. (Englefield-Hull), MMR 56, 668 ff. u. (Maine), MT 1002 u. (Pannain), RMI 33, 3 u. P 7, 7 u. (Pringsheim), AMZ 53, 27 u. (Prunières), E 6, 1 u. RM 7, 10 u. Selbstanzeigen moderner Komponisten. Zum Züricher Musikfest (Nettl), ZM 93, 9

Musikgeschichte. — Die Methodik der M. (Frömbgen), Mk 19, 5.

Musikinstitute. — Stiftungstag d. Instituts f. musikwiss. Forschung zu Bückeburg (Werner), AfM 8, 1 u. ZfM 8, 11/12 — 50jähr. Jubiläum des Konservatoriums für Musik in Zürich (Hoffmann), (Tobler), SMpB 15, 18. 20.

Musikinstrumente. — Zur Namensgeschichte unserer Orchesterinstrumente (Drechsel), DMZ 58, 6 — Zur M.-Kunde der Machaut-Zeit (Gennrich), ZfM 9, 9/10 — Der musikalische Denkmalwert der alten Musikinstrumente (Gurlitt), MD 14, 10 u. NMZ 48, 6 u. DIZ 27, 20 — Die Bedeutung der Bläser für die moderne Musik (Lade), As 5 — Historische M. (Martell), As 11 — M. auf Messen (Martens), NMZ 48, 13 — Psychologie des instrumentalen Spiels, Spielbewegung u. Physik (Rau), DTZ 25, 453 u. RMZ 28, 1/2 — M. im alten Rom (Rose), NMZ 48, 4 — „Tongueing" on wind instruments (Whittaker), MT 67, 1005.

Musikkongresse. — (s. a. Farbe, Kirchenmusik, Musikunterricht) — I. Kongreß der kathol. Kirchenmusiker Deutschlands MD 14, 9 — Der Essener Kirchenmusikerkongreß 1926 (Rehmann), GBo 42, 11/12 — Deutscher Kongreß für Kirchenmusik (Fischer), AMZ 54, 19 u. (Schrems), Sti 21, 9 u. (Stege), Or 4, 10 u. NMZ 48, 16 — 22. Generalversammlung des allgem. Cäcilienvereines in Innsbruck (Gschwenter), MD 14, 10 — Le Congrès de Dornach (Petit), RM 7, 11 — Ie Congrès du rythme à Genève (Martin), RM 7, 11 — Der musikhistorische Kongreß in Wien (Einstein), ZfM 9, 8 u. (Meyer), NMZ 48, 15 u. (Steglich), ZM 94, 6 — Zur Halle'schen Tagung d. „Reichsverbandes deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer" (Moser), Or 3, 19 u. (Stege), DTZ 24, 437. 439. 440 — Die 1. Versammlung der deutschen Gesellschaft f. Sprach- u.

Stimmheilkunde am 2. u. 3. August 1926 in München (Bernhardt), Sti 21, 1 — Die Reichsschulmusikwoche in Darmstadt (Haupt), Merz 3, 11 — Der Internat. musikwissenschaftl. Kongreß der Union musicologique in Lübeck 1926 (Abert), ZfM 8, 11/12 u. (Hennings), Ha 17, 7 — Musikwissenschaftl. Vorträge auf dem III. Kongreß für Ästhetik ... (Wetzel), ZfM 9, 9/10.

Musikkritik. — (s. a. Gesang, Orchester) — For the critical (Bowyer), MMR 57, 674 — Ein halbes Jahr Kritiker für Männergesang (Butz), Mch 2, 7 — Materialsammlung zum Entwurf einer Prüfungsordnung für das Diplom als Musikkritiker (Cherbuliez), SMpB 16, 13 — Von der M. (Guttmann), DTZ 24, 437 — The critic and the artist (Hart), Sb 7, 8 — Reform der Kirtik (Hartmann), DTZ 24, 436 — Es irrt der Mensch und — der Musikkritiker! (Heimann), S 84, 29 — Musikkritische Probleme (Heinitz), Mw 6, 12 — Die Aufgaben des Verbandes deutscher Musikkritiker (Hernried), AMZ 54, 23/24 — Zur Psychologie der Kritik (Kickton), DTZ 24, 437 — Das Wesen der Kritik (Reuter), DS 18, 17 — Vom Wert u. Wesen der Kritik (Schulz), NMZ 48, 17 — Die musikkritische Arbeit (Springer), MdA 9, 1/2 — Zur Ethik u. Technik der musikkritischen Arbeit (Springer), DTZ 24, 436 — Zu einer Gesch. d. M. (Stege), AMZ 53, 40 — Über die geschichtl. Bedeutung der Musikkritik (Stege), ZM 94, 2 — Entwicklung der deutschen M. (Stege), DS 18, 13 — Die geschichtlichen Voraussetzungen der deutschen Musikkritik (Stege), DTZ 24, 434 — Über die M. (v. Waltershausen), DTZ 25, 444 — Mein täglicher Gang. Gedanken eines Musikkritikers (Zschorlich), Allgem. deutscher Konzert-Almanach, Berlin 1927/28.

Musiksammlungen. — Das deutsche Sängermuseum DS 19, 3. 11. 17. 28 — Die M. d. Deutschen Museums in München (Hebberling), NMZ 48, 10.

Musiktheorie. — Neue Aufgaben der M. (Erpf), Mel 6, 3.

Musikunterricht. — (s. a. Eitz, Gitarre, Kirchenmusik, Klavier, Laute, Rhythmus, Zither.) — Erster deutscher Kongreß für Schulmusik (Günther), ZfM 9, 9/10 — 5. Reichsschulmusikwoche in Darmstadt: (Dahlke), HfS 21, 15 ff. u. (Fischer), AMZ 53, 47 u. Sti 21, 3 u. (Hoffmann), SMpB 15, 22 f. u. (Kahse), ChL 7, 11 u. (Kirschstein), Ha 17, 11 u. (Lossen-Freytag), ZM 93, 12 u. NMZ 48, 5 — Tagung für Privatmusikunterricht in Dortmund (Elsaeßer), DTZ 25, 450 u. (Friedland), AMZ 54, 19 u. (Straumann), SMpB 16, 10 f. — Mozarts „Zauberflöte" im Unterricht unserer höheren Lehranstalten (Abert), HfS 22, 3 — Stimmbildung in der Schule (Böhme-Köhler), MpB 48, 6 — Die Volksmusikschule Hamburg (Clasen), Ha 16, 9 — Einrichtung u. Aufgaben der musikpädagog. Organisation (Ebel), DTZ 24, 436 — The children's music (Elliot), MT 67, 1003 — Die Aufgabe des Schulmusikunterrichts als Grundlage des Chorgesanges (Engel), Ha 16, 1 — Die Lehre von „Valencia" (Epstein), ZM 93, 12 — Die Musikpflege an den Staatl. Pädagog. Akademien Preußens (Esser), Merz 4, 6 — Musikpädagog. Forderungen einer Denkschrift des Erziehervereins in Nürnberg zu Anfang des 19. Jhdts. (Fellerer), HfS 21, 12 — Die Grammophonplatte im Dienste des neuen M. in den Volksschulen (Fischer), Sti 21, 8 — Musikal. Erziehung u. häusliche Musikpflege (Fontana), DTZ 25, 453 — Die Musikabteilung der Deutschen Aufbauschule Weimar (Freysoldt), Or 4, 12 — Staatlicher Fortbildungskursus für Chordirigenten ... in Berlin (Gebauer), ChL 8, 1 — Die Gebhard'sche Klangsilbe (Gebhard), Merz 3, 9 — Music and public schools (Glaser), Sb 7, 11 — Der Preußische Musikerlaß im Kampf der Meinungen (Goguel), MpB 49, 3 f. — Musikal. Begabungsprüfung in der Schule (Haefeker), HfS 22, 4 — Moll im Elementarunterricht (Halm), MG 3, 7 — Musikerziehung in der Elementarklasse (Hamann), HfS 21, 11 — Pedantry in examinations (Harrison), MT 67, 1005 — Die Durchnahme einer Konzertmesse (Haupt), Merz 4, 4 — Die Schulbücherei im Dienste des Musikunterrichts (Haupt), Merz 4, 6 — Wichtiges zur Musikerziehung aus Zeitschriften u. Büchern (Haupt) Merz 4, 1 — Der Musikerlaß im Landtagsausschuß (Heine), AMZ 54, 10 — Der ungesetzliche Unterrichtserlaß (Heine), AMZ 54, 7 — Die volkserzieherische Bedeutung der Musik u. des Musikunterrichts (Helwig), ChL 7, 11. — Music in girls schools (Hermann) Sb 7, 10 — Warum wir unseren Kindern guten Musikunterricht erteilen lassen (Heuß), DTZ 24, 441 — Die Musik im Deutschen Landerziehungsheim (Höckner), MG 3, 6 — Die Musikarbeit der deutschen Landerziehungsheime (Höckner), A 7, 7/8 — Fontainebleau-Potsdam? (Hoffzimmer), Mk 19, 4 — Randbemerkungen zu den staatlichen Musikprüfungen (Holde), DTZ 24, 439 — Zur Behandlung der Instrumentalmusik und ihrer wichtigsten Formen (Jeuckens), HfS 21, 24 f. — Das Grammophon im Musikunterricht (Jeuckens), HfS 21, 8 u. A 6, 8 — Ein Jahr Musikunterricht an höheren Knabenschulen Preußens (Jeuckens), Sti 21, 2 — Die Musik des griech. Altertums im Unterricht einer Obersekunda (Jeuckens), HfS 21, 17 ff. — Oper u. deutsches Singspiel bis auf Mozart im M. der Prima (Jeuckens), 21, 19 ff. — Ein Volkslied im M. einer Untersekunda (Jeuckens), HfS 21, 9/10 — Die Vergleichsmethode für den musikästhetischen Einführungsunterricht (Kager), Merz 4, 2 — Schul- u. Privatmusikunterricht (Krieschen), Merz 4, 6 — Die praktische Durchführung des Gesanglehrplans für Volksschulen (Kruse), Sti 20, 12 — Die musikal. Erziehung nach der Übungszeit (Kühn), Merz 4, 1 f. — Die

Schallplatte im Dienste der musikalischen Erziehung (Kühn), Merz 4, 1 — Vom denkenden ... Gesangunterricht in der Schule (Leipold), ChL 8, 5 — Ausgestaltung der Musikseminare (Leo), DTZ 25, 442 — Die pädagog. Aufgaben des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer (Leo), DTZ 24, 433 — Der Einfluß Pestalozzis auf den Gesangsunterricht der deutschen Volksschule u. damit der musikal. Volksbildung (Löbmann), ZM 94 3 — Vom Gesangsunterricht zum Musikunterricht (Mauermann), DTZ 25, 452 — Das Eitzsche Tonwort im Unterricht (Merseberg), Merz 4, 1 — Die Schallplatte im Musikunterricht (Mies), HfS 21, 21 u. a. — Vertonungen von Goethes „Kennst du das Land" im Unterricht (Mies), HfS 21, 13 — Die Gefährdung der musikal. Volkserziehung (Möbius), NMZ 47, 24 — Die Standesvertretung der Musiklehrer Österreichs (Moißl), MD 14, 9 — Bachs Matthäuspassion in den Oberklassen der höheren Schule (Moser), HfS 21, 12ff. — Musikerziehung (Müller), MiL 2, 1 — Musik in der Volksschule (Müller), MiL 3, 5 — Neugestaltung des Musiklebens durch Musikpädagogik (Müller), MiL 2, 12 — Privatmusikunterricht (Müller), MiL 3, 3 — Gitarre-Unterricht in der Schule (Neubauer), ZM 93, 10 — Warum unsere Jugend Valencia singt (Obermeyer), ZM 94, 2 — Technisches Wachstum u. Musikerziehung (Paetsch), HfS 21, 16 — Zu den Bestimmungen über den M. in den preußischen Mittelschulen (Peters), Ha 17, 4 — Neue Wege der Musikerziehung (Petschnig), NMZ 47, 24 — Die Weltanschauungskrise in der Musikpädagogik (Pfannenstiel), As 5 — Arbeitsunterricht in der Musik (Preiß), DTZ 24, 437 — Kunst u. Musik (Preiß), HfS 22, 6 — Ein Werbetag für den Musikerlaß (Pringsheim), AMZ 54, 6 — Gedanken z. Musikerziehung in der Volksschule (Quiram), Merz 4, 6 — Reformen des Musikunterrichtswesens (Raky), Schw 9, 14 u. DTZ 25, 451 — Mein System (Rathsach), Schw 9, 8 — Music writing or composition. A suggestion fot the reform of teaching methods (Reeves), MMR 57, 673 — Theoretical teaching: some suggestions for reform (Rootham), MT 67, 1006 — Der heutige Stand des Kretzschmarschen Reformwerkes u. die Schulmusik (Rüdel), Merz 3, 10 u. O 27, 2 — Die Rutzschen Typen u. ihre Verwendung für den Schul- u. Chorgesang (Sattelberg), Ha 17, 12 — Das Schicksal der deutschen Musik entscheidet sich in der Schule (Schäfer), Merz 4, 1 — Wie das Musikprüfungswesen segensreich gestaltet werden könnte (Schaub), AMZ 54, 23/24 — Etwas aus den Stundentafeln f. d. Musikunterricht (Schaun), Merz 4, 6 — Stimmerziehungsmöglichkeiten ... im Rahmen des Schulgesangunterrichts (Schiegg), Sti 21, 1 — Relazione sull insegnamento del canto corale nelle scuole elementari (Schinelli, Maleona), MO 9, 4 — Über den Privatunterricht (Schletter), MdS 9, 6 — The teaching of appreciation in music (Schoen), M Q 13, 1 — Schulchor u. Schulorchester (Schumann), MG 5, 4 — Der „Pädagogische Tag" auf der „Festlichen Tagung" des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler ..." (Serauky), ZM 93, 12 — Die Tonart im musikal. Fachunterricht (Silberschmidt), DMZ 58, 15 — Melodiekunde im Schulgesang (Stäblein), HfS 22, 1 Zum Ministerialerlaß über den privaten M. (Steinhagen), S 84, 35 — Vom Wesen der Tonika-Do-Lehre (Stier), Ha 18, 4 — Der rhythmisch-melodische Weg in der musikal. Jugenderziehung (Stier), ChL 7, 10, 12 — Das Eitzsche Tonwort in seiner Bedeutung f. die Musikerziehung (Stolte), Ha 18, 5/6 — Von welcher Stufe des Unterrichts an wird eine künstlerische Einstellung von Lehrer u. Schüler erforderlich? (Tetzel), MpB 48, 5 — Eine neue Art des M. (Weidl), A 6, 9 — Die Notwendigkeit einer gründlichen Allgemeinbildung für den Orchestermusiker (Vogel), Or 4, 2 — Die geistige Erziehung des Musikers (v. Waltershausen), DTZ 24, 436 — Das Arbeitsprinzip im Musikunterricht (Winkelhake), Ha 15, 9 — Moderne musikpädagogische Strömungen (Wolf), A 7, 5/6 — Das Grammophon im Dienste des M. (Zoumer), Merz 4, 5.

Musikvereinigungen. — Das goldene Jubelfest der „Concordia"". Co 7, 5/6 — 40jähr. Bestehen des Berliner Lehrer-Gesangvereins (E. J.), To 31, 2 — Die Basler „Liedertafel" ... zum 75jähr. Bestehen (K.) SMZ 67, 14f. — 50 Jahre Leipziger Lehrergesangverein (Hase), Ha 17, 1 — Die Bedeutung d. Allg. Dtschn. Musikvereins (Hernried), Or 4, 12 — 25 Jahre Berliner Sängerbund (Runge), Sti 21, 4.

Musikwissenschaft. — (s. a. Musikinstitute, Musikkongresse) — Vom Sinn der M. (Abendroth), AMZ 54, 1 — M. u. Gesangskunst (Biehle), Stw 2, 6 — Bekenntnis u. Methode. Zur gegenwärtigen Lage der M. (Eimert), ZfM 9, 2 — M. beim Beethovenfest (Felber), MdA 9, 4 — Internationale Zusammenarbeit der M. (Hamel), Mel 6, 6 — Die M. in Amerika (Krohn), ZfM 9, 6 — Aus der Geschichte der M. (Moser), Or 4, 2 — M. u. moderne Musik (Nettl), TH 2, 2.

Musikzeitschriften. — Über die Entstehung der deutschen Musikfachpresse (Stege), Sti 21, 9 — Über die Anfänge der deutschen Musikfachpresse (Stege), S 84, 40.

Mussorgsky, Modest P. — Das Problem M. (v. Wolfurt), Mk 19, 3 — New chapters in the history of „Boris Godunov" (Calvocoressi), MT 68, 1012 — „Der Jahrmarkt von Sorotschinzki" in Berlin (Heymann), AMZ 54, 20 u. (Schwers), AMZ 54, 21 — „Howantschina„ in Dresden (Petzet), S 85, 25 u. (Schmitz), AMZ 54, 26.

Mutzenbecher, Hans E. s. Oper, Schreker.

Myers, Rollo H. s. Musik.

Mysliweczek, Josef. — (Joß), A 7, 4.

Palestrina. — (Schliepe), SSZ 21, 3 — **P. u.** seine Bedeutung für die Kirchenmusik (Seeboth), Schw 9, 10 — P. u. das Oratorium des hl. Filippo Neri (Weinmann), GBl 50, 9 u. MS 56, 8/9.
Pamer, Fritz Egon. — P.'s instrumentale Kammermusik (Tenschert), MH 6, 3 — Die Lieder P.'s (Tenschert), MH 6, 1.
Pannain, Guido s. Alfano, Beethoven, Expressionismus, Oper, Musikfeste.
Panoff, Peter s. Musik, Rimsky-Korssakow.
Pantillon, G. s. Tonalität.
Panzer, Georg s. Lied.
Tap, Berta s. Gesang.
Parigi, Luigi s. Chopin.
Paris. Musik in P. (Coeuroy), A 7, 2f. — Lettera da Parigi (Rieti), P 8, 4 — Pariser Musikleben (v. Roessel), ZM 94, 4.
Parras del Moral, Juan, u. die spanische Gitarristik (Schwarz-Reiflingen), Gi 6, 1/2ff.
Pasche, Hans, s. Film, Grammophon, Oper.
Pasmanik-Bespalova, R. s. Musikästhetik.
Passion. — Passionskomponisten vor J. S. Bach (Rein), Og 3, 4.
Pataky, Hubert. — „Traumliebe" in Stettin (Schwers), AMZ 53, 49
Paudler, Fritz s. Beethoven.
Pauer, F. X. s. Beethoven.
Pauke. — The orchestral-treatment of the timpani (Browne), ML 4, 4.
Pauly, Georg s. Puccini.
Paumgartner, Bernhard s. Bassi.
Pause. — Die P. in der Musik (Schmidt), Chm 1, 6f. — (Gehring), SMZ 67, 5f.
Pembaur, K. M. s. Dresden.
Pembaur, Karl. — Messe in F. op. 10 (Zehelein), Og 3, 3.
Pepping, Ernst. — AMZ 54, 23/24 — Mein Bratschenkonzert (Pepping), Or 4, 12.
Pereyra, M.-L. s. Klavier.
Perracchio, Luigi s. Alfano, Beethoven, Musik.
Pestalozzi, Joh. Heinrich (s. a. Musikunterricht). — (Cropp), ChL 8, 4 — (Müller), MiL 3, 2 — P.'s Anregungen auf dem Gebiet der Gesangbildungslehre (Fallet), SMZ 67, 10 — Der Einfluß P.'s auf die Gesangbildungslehre (Löbmann), MiL 3, 2 — P. u. der deutsche Musikerzieher (Löbmann), HfS 21, 21.
Peter der Große s. Wien.
Peterka, Rudolf. — „Rosanna" in Stuttgart (Eisenmann), AMZ 54, 6.
Petermann, Franz. — (Fleischer), DIZ 27, 24.
Peters, Fr. s. Musikunterricht.
Peters, J. s. Kienzl.
Petersen, Wilhelm. — Hymne f. gem. Chor u. Orchester (Petersen), AMZ 54, 23/24.
Petit, Raymond s. Musik, Musikästhetik, Musikkongresse, Saint-Martin, Tansmann.
Petrucci, Gualtiero s. Liszt.
Petrucci, Ottaviano. — L'Odhecaton, recueil de musique instrumentale (Cauchie), RMus 9, 16 — Les livres de P. (Tiersot), RMus 10, 17.
Petschnig, Emil s. Besprechungen, Fuchs, Kienzl, Musik, Musikunterricht, Okkultismus.
Petyrek, Felix. — Text zur Litanei" MD 14, 7/8.
Petzet, Walter s. Cherubini, Graener, Hindemith, Mussorgsky, Puccini, Schoeck.
Pezel, Johann. — P.'s Arien 1672 (Biehle), NMZ 48, 16.
Pfannenstiel, Ekkehart s. Bach, Lied, Mozart, Musikunterricht.
Pfitzner, Hans. — [Aufsätze von:] (Kapp, Zschorlich), BlS Sonderheft 1927 — P.'s Kantate „Von deutscher Seele" (Berten), MiL 3, 4 — Das Problem der Kunst in „Palestrina" (Oster), Mw 7, 1 — Die Berliner Pfitznerwoche (Schwers), AMZ 54, 15f. — Zu P.'s Werdegang (Seling), He 6, 40.
Pfohl, Ferdinand s. Chrysander.
Pfordten, H. Frhr. von der s. Beethoven.
Pfrötzschner, P. s. Hildebrandt.
Philidor, F. A. D. — (Bardi), AMZ 53, 37, S 84, 37 — (Witt), NMZ 47, 23.
Philippe le Bon, Un chansonier de (Droz et Thibault), RMus 10, 17.
Phonograph s. Grammophon.
Pick, Otto s. Prag, Rilke.
Pick-Mangiagalli, Riccardo. — (s. a. Castelnuovo) — „Basi e Bote" in Rom (Mantovani), MO 9, 3.
Pielke, Walther s. Gesang.
Pierro et la musique (Belvianes), M 89, 23 — P. et la danse (Belvianes), M 89, 24.
Piesling, Siegmund. — (Weißmann), Mk 19, 1.
Piffl, Hugo s. Musik.
Pike, D. E. s. Musik.
Pilz, Johann s. Lyrik.
Pincherle, Marc s. Beethoven, Viotti.
Pirchan, Emil s. Oper.
Pirro, André s. Cornuel, Orgel, Tanz, Violine.
Pisk, Paul A. s. Beethoven, Oper.
Pizzetti, Ildebrando. — L'opera drammatica di P. (Gatti), P 7, 8/9 — Portrait spirituel de P. (Gatti), RM 8, 3.
Platzbecker, Heinr. s. Cherubini, Gräner, Hindemith, Puccini, Schoeck.
Plaut, Max s. Musikausstellungen.
Playford, John. — Some hitherto unnoticed catalogus of early music (Smith), MT 67, 1001f.
Pohl, Richard. — Ein Brief P.'s an Brendel (Engel), ZM 94, 5.
Polyphonie. — Genesi e prime forme della polifonia (Fara), RMI 33, 3f. — Zum Problem der P. (Günther), Merz 3, 12 — Studien zur klassischen Vokalpolyphonie (Kurthen), GBl 51, 1/2.
Polytonalität s. Tonalität.
Pompeati, Arturo s. Musik.
Ponchielli, Amilcare. — P.-Anekdoten (Rose), NMZ 48, 16.
Popp, Jos. s. Beethoven.
Portativ, Das, im Schlosse zu Ludwigsburg (Sauer), DIZ 28, 9.
Porte, John F. s. Mozart.
Potthof, Charlotte s. Grünwald.
Prag. — (s. a. Orchestrion) — Prager deutsche Chronik (V. P.), A 6, 11/12 — Die deutsche Musikakademie in P. (Rascher), AMZ 54, 4 —

Italienische Instrumentalmusiker des 17. Jhdts. in Prag (Nettl), A 7, 4 — Sendung u. Zukunft des Deutschen Theaters -(Pick), A 7, 2 — Prager deutsche Tonkunst um 1848 (Rietsch), A 7, 4.
Prastorfer, Wilhelm s. Chorgesang, Hausmusik, Tanz.
Predeek, Rud. s. Dirigieren.
Preisendanz, K. s. Kusterer.
Preiß, Max s. Musikunterricht.
Prelinger, Melanie s. Busoni.
Pretzsch, Otto s. Beethoven.
Pretzsch, Paul s. Wagner.
Preußner, Eberhard s. Besprechungen, Havemann, Melodie, Musikfeste, Staat.
Pringsheim, Heinz s. Beethoven, Klavier, Musikfeste, Musikunterricht.
Printz, F. s. Farbe, Walter.
Prod'homme, J. G. s. Beethoven, Morlaye, Rousseau, Sinfonie, Thomas, Wagner.
Programmusik. — Modern music printing (Foß), ML 4, 4 — Musique pittoresque (Griveau), RMus 7, 7 — Musical portraiture (Mendl), Che 7, 56.
Prokofieff, Serge. — „Die Liebe zu den drei Orangen" (Westermeyer), S 84, 41.
Propaganda. — Auslandspropagagnda (Stein) Mk 19, 9.
Prüfer, Arthur s. Schein.
Prümers, Adolf s. Beethoven, Chorgesang, Lied.
Prunières, Henry s. Bacilly, Besprechungen, Debussy, Frank, Malipiero, Musikfeste, Ravel, Roger-Ducasse, Saint-Saëns.
Psachos, Konstantin A. s. Musik, Orgel.
Puccini, Giacomo. — (Scharnke), Or 1, 20 — What P. missed (Clark), MMR 57, 674 — Meine Bohème-Übersetzung (Pauly), Sc 17, 4 — Inszenierungsprobleme bei „Turandot" (Wallerstein), Sc 16, 11 — „Turandot" in Berlin (Schwers), AMZ 53, 47 — „Turandot" in Dresden (Petzet), S 84, 28 u. (Platzbecker), NMZ 47, 21 u. (Schmid), ZM 93, 9 u. (Schmitz), AMZ 53, 30/31 u. (Schnoor), Mw 6, 11 — „Turandot" in New York (Altheimer), S 85, 2 u. (Halperson), AMZ 54, 1.
Pujol, Emilio. — Gf 27, 11/12 — P. u. die spanische Gitarristik (Schwarz-Reiflingen), Gi 7, 9/10.
Pulver, Jeffrey s. Cooke, Cooper, Laute, Musik, Violine.
Purcell, Henry. — „Didon et Enée (Landormy) M 89, 12f. — P.'s fantasias for strings (Warlock), Sb 7, 10.

Q

Quellen. — Zur Organisation der musikal. Quellen- u. Denkmälerkunde (Schneider), ZfM 9, 5.
Quinten. — Consecutive fifths (Froggatt), MT 67, 1001.
Quiram, Walther s. Musikunterricht.

R

Raabe, Peter s. Musik, Wetz.
Rabaud, Henri. — „Maruf" in Dessau (Krosigk), S 84, 48 u. (Seidl), DTZ 25, 443 u. AMZ 53, 49.
Rabel, Oswald. — Ewald Cwienk — Wesentliches über zwei oberschlesische Gitarristen (Mandel), ZG 5, 6.
Rabelais, François. — R. et la musique de son temps (Fallet), SMpB 15, 23 — R. et la musique (Brancour), M 89, 9.
Rabenöder, Wolfgang s. Zither.
Radio s. Rundfunk.
Radecke, Robert. — (Kupfermann), DS 19, 8.
Radke, Hans s. Papanini.
Ragotzky, Hans. — Gi 8, 5/6.
Raky, Rudolf s. Musikunterricht.
Ramin, Günther. — Eine Woche mit R. (Zürcher), SMpB 16, 10.
Rapée, Ernö. — (Maaß), DMus 1, 2.
Rasch, Hugo s. Juristisches, Soziales.
Rathaus, Karol. — „Der letzte Pierrot" in Berlin (Gail), MdA 9, 5/6 — s. a. Jazz.
Rathsach, Vitus s. Musikunterricht.
Rattay, Kurt s. Besprechungen.
Rau, Fritz s. Musikinstrumente.
Ravel, Maurice. — (Hill), M Q 13, 1 — (Prunières), RMZ 7, 11 — R.'s harmony (Casella), MT 67, 996 — R.'s pianoforte technique (Gil-Marchex), MT 67, 1006 — Trois chansons Madécasses (Prunières), RM 7, 9.
Rechtschreibung. — La pratique de la musicologie. Comment orthographier les noms propres? (Cauchie), RMus 6, 3.
Recitativ. — Instrumentiertes Seccorecitativ? (Anheißer) Sc 16, 11.
Redlich, Hans F. — Or 4, 12 — s. a. Janaček, Klang, Schönberg, Stil.
Reeves, A. Seymour s. Musikunterricht.
Refardt, Edg. s. Goetz.
Reger, Erik s. Besprechungen, Dirigieren.
Reger, Max. — (s. a. Bach, Bruckner) — (David), Mel 6, 5 — (Richard), Ha 17, 5 — (Urban), MfA 243 — (Varges), KiM 8, 89 — Die Verwendung der Blasinstrumente in R.'s Werken (Bumcke), As 1 — L'opera sinfonica di R. (Desderi), RMI 34, 1 — R. e la sua musica strumentale da camera (Desderi), RMI 33, 4 — R. u. die deutsche Orgelbewegung (Gatscher), KiM 8, 89 — R.'s Persönlichkeit (Hanschke), GBl 50, 6/7 — R.'s „Gesang der Verklärten" (Hasse), KiM 8, 89 — Aus R.'s Leben (Müller), Ha 17, 5 — Zu R.'s 10jähr. Todestage (Windt), As 10 — Drei Orgelwerke op. 59. (Zehelein), Og 3, 2 — 4. Regerfest in Essen (Müllner), 84, 27 u. (Voigt), Mw 6, 8 — V. R.-Fest in Frankfurt a. M. (Scholz), ZM 94, 6 u. (Holde), AMZ 54, 20 u. (Meyer), NMZ 48, 17 u. (Varges), S 85, 19.
Regi, Ruthard s. Juristisches.
Regondi, Giulio. — Eine Handschrift von R. (Zuth), MH 6, 3.
Rehmann, Th. B. s. Kirchenmusik, Musikkongresse, Nekes, Wöß.
Reichenbach, Herman s. Bach, Chorgesang.
Rein, Friedr. s. Bruckner, Kirchenmusik, Liszt, Musik, Orchester, Passion.

Rein, Walter s. Chorgesang.
Reinach, Théodore s. Musik.
Reinecke, Carl. — (Volquardsen), Ha 15, 4 f.
Reinhard, A. E. s. Oper.
Relativität in der Kunst (Axelrod), AMZ 53, 32/33 f.
Renner, Josef. — Zur Kunst R.'s (Zehelein), Og 3, 11/12 — Missa solemnis op. 30 (Zehelein), Og 3, 1.
Respighi, Ottorino. — (Luciani), RM 8, 3
Rettich, Hans F. — Concerto grosso AMZ 54, 23/24.
Reusch, Fritz s. Gesang, Jugendmusik, Mozart.
Reußner, Esaias. — Eine Titelauflage von R.'s „Erfreuliche Lauten-Lust" (Koczirz), ZfM 8, 11/12.
Reuter, Otto s. Hartung, Weimar, Wunsch.
Reuther, Josef s. Caruso, Miksch.
Revue. — La revue (Royer), M 89, 19.
Reymond, Henry s. Tonalität.
Rheinberger, Josef. — (König), Zek 5, 2 — R. in private life (Ternant), MT 67, 1003.
Rhythmus. — R. u. Musikerziehung (Feudel), DMZ 58, 13 — L'unité du temps et sa division: problème psychologique fondamental du rythme musical (Cherbuliez), SMpB 15, 18 ff. — Some evidence for the naturalness of the less usual rhythms (Frampton), M Q 12, 3 — Moll u. Rhythmus (Halm), MG 3, 8 — Rythmes d'hier et de demain (Jaques-Dalcroze), RM 8, 7 — Der R. der mittelalterlichen Musik u. Widerspruch zum Motivbegriff H. Riemanns (Rennstiel) DS 18, 21 ff. — What is rhythm? (Wilson), ML 8, 1.
Richafort, Jean. — Un fragment de R. (Rokseth), RMus 10, 17.
Richard, August s. Beethoven, Chorgesang, Cornelius, Goethe, Musikfeste, Reger, Thomas, Thuille, Wagner, Weber.
Richardson, E. G. s. Akustik.
Richter, Bernh. Fr. s. Leipzig.
Richter, Otto s. Dresden.
Riemann, Ludwig. — (Schaun), ZM 94, 4. — s. Besprechungen, Tonalität.
Riesemann, Oskar v. s. Besprechungen.
Riesenfeld, Paul s. Beethoven, Händel, Künneke, Verdi.
Rieti, Vittorio. — Sonata p. flauto, ob. fag. e pianof. — Suite p. pianof. (Desderi), RMI 34, 2 — s. a. Paris.
Rietsch, Heinrich s. Beethoven, Prag.
Rilke, Rainer Maria, u. die Musik (Pick), A 7, 2.
Rimsky-Korssakoff, Nicolaj. — Aus der Chronik meines Lebens Mk 19, 3 — Boris redivivus (Evans), Che 8, 61 — Der nationale Stil R.-K.'s (Panoff), AfM 8, 1 — s. a. Borodin.
Rittmannsberger, Theodor s. Gitarre.
Roberts, Helen H. s. Musik.
Roberts, W. A. s. Orgel.
Roberts, W. Wright s. Satie.
Rokseth, Yvonne s. Richafort.
Roeder, K. — Erinnerungsbilder (Röder), Sti 20, 10/11.
Rögely, Fritz s. Grell.
Röntz, Wilhelm s. Beethoven.
Roese, Heinrich s. Bach.
Roessel, Anatol v. s. Paris.
Rössel, Willy s. Hören.
Roger-Ducasse. — L'„Orphée" (Prunières), RMus 7, 9.
Rogers, J. F. s. Medizin.
Rogers, van Beachton s. Kastner.
Roggeri, Edoardo s. Beethoven.
Rohrer, H. s. Besprechungen.
Rolland, Romain. — Dichterische Freiheiten in R.'s „Beethoven" (Deutsch), ZM 93, 9. — s. a. Beethoven, Lully.
Rom. — Lettera da Roma (Rossi-Doria), P 7, 7 u. 8, 2. 4 — L'Académie Royale de Sainte-Cécile (San-Martino), RM 8, 3.
Romagnoli, Ettore s. Musik.
Romanowski, Max s. Beethoven.
Romantik. — Das Gespenst der R. (Abendroth), AMZ 53, 44 — Die romantische Musik u. das Leben (Müller), MiL 2, 5.
Romberg, Andreas. — (Kretschmer), Schw 9, 9.
Roner, Anna, s. Goetz, Hegar, Wolf-Ferrari.
Rootham, Cecil Bradley s. Musik.
Rops, Daniel s. Lenormand.
Rose, E. E. s. Williams.
Rose, Fritz s. Musikinstrumente, Ponchielli.
Rosenberg, Richard. — „Der Geiger von Gmünd" in Dortmund (Bauer), AMZ 53, 46 u. (Schäfer), NMZ 48, 5 — s. a. Besprechungen.
Rosenthal, Karl August s. Megerle, Weber.
Rosenzweig, Alfred s. Oper, Szenkar, Tanz, Wellesz.
Rossi, A. s. Sor.
Rossi-Doria, Gastone s. Malipiero, Oper, Rom.
Roth, Herman s. Händel, Wellesz.
Rothardt, Hans s. Backer.
Rottmayer, Hans s. Gitarre.
Rounanet, Jules s. Suite.
Rouge, Carl s. Salieri.
Rousseau, Jean Jacques. — Les dernières représentations du „Devin de village" (Prod'homme), RM 7, 10.
Royer, Jean s. Revue.
Rubardt, P. s. Besprechungen.
Rubertis, Vittorio de s. Buenos Aires.
Rubinstein, Anton. — (Urban), MfA 238 — R. u. Bülow (Huschke), AMZ 53, 40.
Rudnick, Wilhelm. — (Heymen), ZeK 3, 12.
Rudolf, Erzherzog. — Der musikalische Nachlaß im erzbischöflichen Archiv zu Kremsier (Vetterl), ZfM 9, 3.
Rudolph, Anton s. Händel.
Rückblicke. — The year 1926 (Hull), MMR 57, 673.
Rüdel, Karl H. s. Kirchenmusik, Musikunterricht.
Rüdiger, Theo s. Beethoven, Chorgesang.
Rundfunk. — (s. a. Gitarre, Grammophon, Juristisches). — Kann der R. unsere Musikkultur fördern? (Brammer), DAS 27, 8 — Über Wesen u. Aufgabe d. Rundfunks (Geratewohl), KW 40, 8 — Musik u. Radio (Haas), He 7, 1 — Über Rundfunk- u. andere zeit-

genössische Musikfragen (Heuß), ZM 93, 10 — Musikalische Radio-Bilanz (Funk), MH 6, 5 — Die musikal. Aufgaben des Radio (Unger), DS 19, 10 — Musik im R. (Warschauer) MdA 8, 8/9.
Runge, Bernhard s. Musikvereinigungen.
Ruppel, K. H. s. Darmstadt.
Rutkowski, Karl s. Bruckner.
Ruzek, Josef s. Bruckner.
Rychnovsky, Ernst s. Musik.

S

Saarn, Werner s. Chorgesang.
Sabaneev, Leonid s. Medtner, Strauß.
Sachs, Curt s. Hornbostel, Musik.
Sagers, Frans s. Ter Hall.
Saint-Foix, G. de s. Bach, Beethoven, Clementi, Klavier, Ladurner, Mozart.
Saint-Martin, Claude de. — La musique dans l'oeuvre de S. (Petit), M 89, 21.
Saint-Saëns, Camille. — (Prunières), RM 7, 11 — Les premiers articles de S.-S. (Tiersot), RMus 7, 8 f. — S.-S. ecrivain (Tiersot), RMus 7, 7.
Sainz de la Maza, Regino. — Schwarz-Reiflingen), Gi 8, 1/2.
Salieri, Antonio (Rouge), AMZ 54, 26.
Salinas, Francisco de. — S.: a 16. century collector of folk songs (Trend), ML 8, 1.
Salm, Carl s. Friedrich II.
Salm, Wolfgang A. s. Mozart.
Salmhofer, Franz. — „Das lockende Phantom" in Wien (Scherber), S 85, 9.
Salomon, Siegfried. — „Leonora Christina" in Kopenhagen (Crome), S 84, 27 — s. a. Kletzki.
Salzburg. — (s. a. Cornelius, Taux) — Salzburger Musikwinter (Tenschert), S 85, 16.
Salzedo, Carlos s. Kastner.
Sand, George. — (Coeuroy), RM 7, 9.
Sandberger, Adolf s. Beethoven.
San-Martino, Comte de s. Rom.
Sarti, Giuseppe. — (Walter), A 7, 1.
Satie, Erik. — The problem of S. (Roberts), ML 4, 4.
Sattelberg, Karl s. Gesang, Musikunterricht.
Sauer, Franz s. Schlögl.
Sauer, Ludwig s. Oper, Portativ.
Saunders, William s. Borwick, Oper.
Saxophon. — (Bumcke), As 2 — (Maaß), DMus 1, 1 — (Stuckenschmidt), PT 3, 7/8 — Zur Geschichte des S. (Drechsel), DMZ 56, 48f. — Saxophonkunst . . . (Hennig), DMMZ 49, 6.
Scalero, Rosario s. Musik.
Scarlatti. — New light on the S. family (Dent), MT 67, 1005.
Scarlatti, Alessandro. — S.'s Opern u. Wien (Lorenz), ZfM 9, 2.
Scarlatti, Domenico (Malipiero), MO 9, 1.
Schab, Günther s. Grimm.
Schäfer, Oskar s. Musik, Musikunterricht.
Schäfer, Theo s. Besprechungen, Rosenberg.
Schaeffner, André s. Besprechungen, Jazz, Landowska.
Schäfke, Rudolf s. Berg.
Schaljapin, Fjodor. — S.'s Aufstieg zum Weltruhm NMZ 48, 6.
Schallplatte s. Grammophon.
Scharnke, Reinhold s. Bruckner, Kalman, Puccini, Wehle.
Schattmann, Alfred. — „Hochzeit des Mönchs" in Dresden (Ebel), DTZ 24, 433.
Schaub, Hans F. s. Krenek, Mattausch, Musikunterricht.
Schaun, Wilhelm s. Riemann, Musikunterricht.
Scheffler, John Julia. — (Scheyder), DS 18, 17.
Schein, Joh. Herm. — S. u. das geistl. Konzert (Prüfer), Zek 4, 7 f.
Schenk, Erich s. Bayreuth, Cornelius, Taux.
Schenker, Heinrich. — (Brieslander), Mk 19, 1.
Scherber, Ferdinand s. Musikfeste, Salmhofer.
Scherchen, Hermann. — (s. a. Furtwängler) — (Aber), Mk 19, 1.
Schering, Arnold s. Leipzig.
Scheyder, Ludwig s. Scheffler.
Schicht, Joh. Gottfr. — (Segnitz), Zek 4, 9.
Schiedermair, Ludwig s. Beethoven.
Schiegg, Anton s. Musikunterricht.
Schjelderup, Gerhard. — „Sturmvögel" in Schwerin Mw 6, 10 u. (Altmann), AMZ 53, 40 u. (Reinhard), S 84, 39.
Schilling Trygophorus, Otto s. Beethoven.
Schillings, Max v. s. Oper.
Schindler, H. s. Bach.
Schinelli, Achille s. Musikunterricht.
Schlager. — Musikzeichen unserer Zeit. Zur Psychologie des Schlagers (Hernried), DMMZ 49, 28.
Schlagworte, Musikalische (Aber), DMMZ 49, 12.
Schletter, Johann s. Grünwald, Lied, Musikunterricht, Volksmusik.
Schlicht, Ernst s. Chorgesang.
Schliepe, Ernst s. Atonalität, Beethoven, Berlin, Brahms, Bruckner, Goetz, Musikchronometer, Palestrina, Tanz, Verdi, Vierteltton, Violine.
Schlögl, Alfons. — (Sauer), MD 15, 1.
Schloezer, Boris de s. Antheil, Film, Musikästhetik, Obouhov, Scriabin.
Schmeidel, Hermann v. s. Chorgesang, Frankfurt a/M., Musikfeste.
Schmid, Edmund s. Beethoven.
Schmid, Heinrich Kaspar (Unterholzner), He 6, 41 — S. als Chorkomponist (Unterholzner), DS 19, 2.
Schmid, O. s. Graener, Hindemith, Puccini.
Schmid, Willi s. Kirchenmusik.
Schmidt, Alfred s. Chorgesang.
Schmidt, Georg Wilh. s. Pause.
Schmidt, Herbert s. Musik, Musiker.
Schmid, Jos. s. Kirchenmusik.
Schmidt, Jos. s. Beethoven, Clemens.
Schmidt, Leopold. — (Westermeyer), S 85, 19.
Schmidt, Ludwig s. Beethoven.
Schmidt, Rudolf s. Keldorfer.
Schmidt-Lamberg, Herbert s. Musik.

Schenk, Eugen s. Cherubini, Hindemith, Mussorgsky, Puccini, Schoeck.
Schmock, Julius Edgar s. Wagner.
Schnabel, Artur. — AMZ 54, 23/24.
Schneider, Constantin s. Biber, Bruckner, Frischenschlager, Musikfeste, Quellen.
Schneider, Charles s. Kirchenmusik.
Schneider, Otto Albert s. Düsseldorf.
Schneider-Berlin, Max s. Geige.
Schnirlin, Ossip s. Brahms.
Schnitmaker, Jochem. — (André), Mc 7, 5.
Schnoor, Hans s. Hindemith, Puccini, Schoeck.
Schobacher, Paul Kaspar. — (Fellerer), MS 56, 8/9.
Schoeck, Othmar. — AMZ 54, 23/24 — Zu Sch.'s musikakdramatischen Schaffen (Corrodi), RMZ 28, 15/16 — „Penthesilea" — eine Melodram-Oper (Schnoor), Or 4, 2 — „Penthesilea" in Dresden (O. S.), ZM 94, 2 u. (Isler), SMZ 67, 2 f. — u. (Petzet), S 85, 3 u. (Platzbecker), NMZ 48, 10 u. (Schmitz), AMZ 54, 2 u. (Schnoor), Mw 7, 5.
Schoen, Max s. Musikunterricht.
Schönberg, Arnold. — (s. a. Beethoven) — (Wellesz), RM 7, 6 ff., 7, 9 ff. u. 8, 1 — Sch. u. die Musik KiM 8, 90 — Sch. u. seine Orchesterwerke [Sonderheft mit Aufsätzen von:] (Redlich, Horenstein, Jalowetz, Felber, Kunwald, Wiesengrund-Adorno, Zemlinsky, Stein PT 4, 3/4 — Sch. u. die Oper (Felber), MdA 9, 1/2 — (Kahane), Berliner Tageblatt 23. 12. 1926 — (Werle), MdA 9, 4 — Sch. u. der musikalische Expressionismus (v. Wolfurt), Berliner Börsen-Zeitung 9. 2. 1927.
Schönberg, J. s. Film.
Schoene, Adolf Waldemar s. Dippe.
Scholander, Sven. — (Schwarz-Reiflingen), Gi 7, 1/2 — Wie ich zur Laute kam (Scholander), Gi 7, 9/10.
Scholz, Hans s. Klenau, Reger.
Scholz, Hermann s. Chorgesang.
Schorn, Hans s. Karlsruhe, Kusterer, Musikfeste, Schuster.
Schosland, Wilhelm s. Kromolicki.
Schott, Manfred s. Oper.
Schrade, Leo s. Erlebnis, Laute, Tokkata.
Schramm, Friedrich s. Oper.
Schreker, Franz. — „Spanisches Fest" in Berlin (Gail), MdA 9, 3 — Der Fall S. — Zur Darmstädter Aufführung der „Gezeichneten" (Mutzenbecher), MdA 9, 1/2.
Schrems, F. s. Musikkongresse.
Schrenk, Walter s. Atonalität, Jarnach.
Schreyer, Johannes. — (Wetzel), MpB 48, 6.
Schroeter, Kurt s. Besprechungen.
Schröter, Sophie s. Gesang.
Schubert, Franz. — Sch. als Chorkomponist (Bolt), Chm 1, 6 — Der Text von Sch.'s Sonett (Daffner), ZfM 8, 11/12 — Körper u. Seele beim Musiker. Zur Psychologie Sch.'s (Granzow), Mk 19, 9 — S. im Film (Jahn), NMZ 48, 4 — Von Sch.'s weniger populären Werken (Schwabacher-Bleichröder), DMZ 58, 5 — Sch.'s Ges dur-Impromptu und die „Charakteristik der Tonarten" (Unger), ZM 94, 1 — Das Liechtental — Sch.'s engste Heimat (Weiß), DS 19, 7 — Sch.'s Sonate für Streichgitarre u. Klavier (Zuth), MH 6, 5 — Quartett f. Flöte, Gitarre, Bratsche u. Violoncell (Zuth), ZG 5, 8.
Schüler, Hans, s. Hindemith.
Schüngeler, Heinz. — Sch. ein Klavierpädagoge (Behler), NMZ 48, 16 — s. a. Hagen, Koschate.
Schütz, H. s. Shaw.
Schütz, Heinrich. — Zur Aufführungspraxis geistlicher Solokonzerte von Sch. (Blume), MG 3, 6 — Dafne, die erste deutsche Oper (Mielsch), Mk 19, 8.
Schütze, Erich s. Laute, Sor.
Schultz, Edwin. — (J.), To 31, 18.
Schultz-Adaiewsky, Ella von (Kraack), ZM 93, 11.
Schultze-Ritter, Hans s. Orchester.
Schulz, Herbert s. Musikästhetik, Musikkritik.
Schulz-Dornburg, Rudolf s. Oper.
Schumann, Clara. — (Berten), MiL 2, 4 — Sch. u. Brahms als Opfer einer Hintertreppenphantasie (Diesterweg), AMZ 53, 32/33.
Schumann, Ferdinand s. Besprechungen.
Schumann, Georg. — (Biehle), NMZ 48, 3 — (Diesterweg), ZM 93, 10 — (Müller), Ha 17, 10 — (Schwers), AMZ 53, 43 — (Welter), DTZ 24, 438 — (Westermeyer), S 84, 42 — Sch. u. die geistliche Musik (Biehle), Zek 5, 1 — s. a. Berlin.
Schumann, Heinrich s. Musikunterricht.
Schumann, Robert. — (Dietze), DAS 27, 11 — Sch.'s dritter Revolutions-Chor (Hirschberg), DAS 27, 12.
Schurzmann, K. s. Besprechungen, Hören, Kind.
Schuster, Bernhard. — „Der Jungbrunnen" in Karlsruhe (Schorn), S 84, 49.
Schwabacher-Bleichröder s. Schubert.
Schwake, Gregor s. Orgel.
Schwarz, Joseph. — Stw 2, 3 — (Lehmann), NW 55, 22.
Schwarz-Reiflingen, Erwin s. Albert, Gitarre, Paganini, Parras de Moral, Pujol, Ragotzky, Sainz de la Maza, Scholander, Vorpahl.
Schweikert, F. s. Mozart.
Schweisheimer, W. s. Begabung.
Schweitzer, Albert. — (Ochs), Voss. Zeitung, Berlin 12. 3. 1927.
Schwers, Paul s. Beethoven, Braunfels, Gräner, Händel, Hindemith, Kienzl, Koch, Krenek, Mussorgsky, Pataky, Pfitzner, Puccini Schumann, Tietjen, Weill.
Schwier, Heinz. — „Kleider machen Leute" in Göttingen (Elvers), AMZ 54, 22.
Scott, Cyrill s. Beethoven.
Scriabin, Alexander. — (de Schloezer) Sb 7, 4 — Some reflections on the work of S. (Brent-Smith), MT 67, 1001 f. — A comment (Hull), MT 67, 1005.
Scribe, Eugene s. a. Wagner.
Secco s. Recitativ.
Sedding, Erwin s. Viertelton.
Seebohm, Erwin s. Musikfeste.
Seeboth, Max s. Palestrina.

Seeliger, Hermann s. Juden, Weber.
Segnitz, Eugen s. Bach, Calvisius, Eccard, Ettinger, Grell, Kirchenmusik, Luther, Schicht.
Segovia, Andre. — S.'s Konzerte in Rußland (Beran), MH 6, 4.
Seidel, Max s. Juristisches.
Seidl, Artur s. Musikfeste, Rabaud, Sibelius.
Sekles, Bernhard. — AMZ 54, 23/24.
Selden-Goth, Gisela s. Bach.
Seling, Emil s. Pfitzner.
Seling, Hugo s. Begabung, Besprechungen.
Serauky, Walter s. Musikunterricht.
Sérieyx, Auguste s. Musik.
Servières, Georges s. Meyerbeer.
Seywald, Georg s. Draeseke.
Shakespeare. — La sensibilité musicale au temps de Sh. (Landry), RM 7, 10 — The music for S. (Nierling), M Q 12, 4.
Shaw, Bernard, u. die Musik (Schütz), NMZ 48, 4.
Sibelius, Jean. — (Mezzadri), MO 9, 2 — „Scaramouche" in Dessau (Seidl), AMZ 54, 23/24.
Siegel, Rudolf. — AMZ 54, 23/24.
Siegl, Otto s. Chorgesang.
Silberschmidt, Rud. s. Musikunterricht, Noten.
Silcher, Friedrich. — Neues über S. (Fladt), DS 19, 12.
Silva, Giulio s. Gesang.
Simon, A. s. Jazz.
Simon, Alicja s. Musik.
Simon, Heinrich s. Delius.
Simons, Rainer s. Oper.
Sinfonie. — (s. a. Oper). — Quelques précisions sur la neuvième symphonie (Prod'homme), M 89, 27 — Die Durchführungsfrage in der vorneuklassischen Sinfonie (Tutenberg), ZfM 9, 2.
Singakademie s. Berlin.
Singer, Heinrich s. Kirchenmusik.
Singer, Kurt s. Besprechungen, Genie, Gesang, Musiker.
Singer, Paul Rudolf s. Hamburg.
Sinzheimer, Max s. Chorgesang.
Slezak, Leo. — Ein neu Modegesanglehrer (Armin), Stw 2, 7 — s. a. Gesang.
Smend, Julius. — (Graf), SBeK 58, 10.
Smigelski, Ernst s. Hutter.
Smith, A. E. Brent s. Beethoven, Konzert.
Smith, William C. s. Playford.
Socnik, Hugo s. Oper.
Söhle, Karl s. Beethoven.
Söhnel, Leo s. Liszt.
Sörnsen, Niels s. Groitzsch, Humperdinck.
Soldati, Mario s. Oper.
Sonate. — (s. a. Suite, Mozart).
The second subject in Sonata form (Froggatt), MT 69, 1009.
Sonderburg, Hans s. Beethoven, Musikfeste.
Sondershausen. — Die Entstehung u. Entwicklung der Fürstl. Hofkapelle (Wilhelmy), Or 1, 20.
Sonneck, O. G. s. Beethoven.
Sor, Ferdinand. — S. u. seine Gitarrenschule (Rossi), Gi 5, 3/4f. — S.'s Gitarrenwerke (Schütze), Gi 5, 3/4.

Souper, F. O. s. Mozart.
Soziales. — (s. a. Juristisches). — Der Hilfsbund für deutsche Musikpflege (Rasch), AMZ 54, 29.
Spannhof, O., s. Sprache.
Spannung u. Musik (Kramer), ZfM 9, 1.
Specht, Richard s. Korngold.
Speyer, Edward s. Weber.
Sphärenharmonie. — Ein mittelalterlicher Beitrag z. Lehre v. der S. (Handschin), ZfM 9, 4.
Sphärophon. — (Weiskopf), (Mager) MdA 8, 8/9 — S., das Instrument der Zukunft (Weiskopf), A 6, 8.
Spieler, s. Duis.
Spohr, Louis. — Stradivarius u. S.'s Meistervioline (Herrmann), DMZ 56, 36.
Sporck, Ferdinand Graf s. Gesang.
Sprache, Sprechen. Vom Sprechchor. (Spannhof), Merz 3, 10 — s. Gesang.
Springer, Hermann s. Musikkritik, Oper.
Squire, W. Barclay s. Beethoven.
Staat. — Staat u. Musik (Preußner), Mk 19, 4.
Stäblein, Bruno s. Musikunterricht.
Stadt. — Musik in kleinen Städten — Städtische Musikdirektoren (Müller), MiL 2, 9.
Stadtmusik, Stadtmusikanten s. Görlitz, Juristisches.
Stahl, Heinrich s. Lothar, Musikfeste, Wolf-Ferrari.
Stahl, Wilhelm s. Tunder.
Stanford, Charles Villiers (Dunhill), MT 68, 1009.
Statham, Heatcote D. s. Blow.
Stefan, Paul, s. Beethoven, Hindemith, Mechanische Musik, Musik, Oper, Weill.
Stege, Fritz s. Atonalität, Bach, Beethoven, Hoffmann, Musik, Musikbibliotheken, Musikkongresse, Musikkritik, Musikunterricht, Musikzeitschriften, Suter, Wagner.
Steglich, Rudolf s. Beethoven, Besprechungen, Händel, Mraczek, Musikkongresse.
Steidel, Max s. Lied.
Steigmann, B. M. s. Wagner.
Stein, Erwin s. Beethoven, Musik, Noten, Schönberg.
Stein, Richard H. s. Migot, Propaganda, Tschaikowsky.
Steinhagen, Otto s. Kittel, Musikunterricht.
Steinhard, Erich s. Bartok, Beethoven, Berg, Hindemith, Jazz, Martinu, Musik, Musikfeste, Nachexpressionismus, Ravel.
Steinhauer, Carl. — (Lange), DAS 19, 22.
Stengel, Karl s. Konzert.
Stephan, Rudi. — AMZ 54, 23/24.
Stern, Philippe s. Besprechungen.
Sternfeld, Richard. — (Müller), BB 49, 3 — s. a. Kellermann, Wagner.
Stier, A. s. Beethoven, Engel, Gesang, Musikunterricht.
Stierlin, Kuno. — „Die deutschen Kleinstädter" in Essen (Müllner), S 85, 28.
Stil. — (s. a. Kirchenmusik). — Von welcher praktischen Bedeutung ist das Stilproblem für den modernen Kapellmeister? (Redlich), PT 3, 9/10.

Stimmgabel. — S.-Prüfungen (Grempe), NMZ 47, 24.
Stimmung s. a. Orchester.
Stockhausen, Julius. — (Leipoldt), S 84, 40 — (Fischer), NMZ 47, 21 u. AMZ 53, 32/33.
Stoeckert, Herm. s. Lied, Medizin.
Stoeber, Georg. — Gf 27, 9/10.
Stögbauer, Isidor s. Locher.
Stolte, W. s. Musikunterricht.
Stolz, Ernst s. Kusterer.
Storck, Karl s. Lied, Minnesang, Natur, Oper, Oratorium.
Sträßer, Ewald. — (Haelßig), AMZ 54, 29.
Straeten, E. van der s. Händel, Musikfeste.
Stradal, August s. Bruckner.
Stradella, Alessandro. — (s. a. Vivaldi). — Un' opera di S. ritrovata recentemente (Gentili), P 8, 5/6.
Strangways, A. H. Fox s. Tanz.
Straße. — Le strade di Firenze (Bonnaccorsi), MO 9, 2.
Straumann, Bruno s. Musikunterricht.
Strauß, Johann. — (s. a. Brahms). — (Müller), DMZ 56, 44 — S. als Operettenkomponist (Bratter), MfA 234 — Der Zigeunerbaron (Urban), MfA 233.
Strauß, Josef, der „Schubert der Wiener Tanzmusik" (Lange), DMZ 58, 23ff.
Strauß, Richard. — (Bloni), Che 8, 57 — (Sabaneev), ML 8, 3 — Wie die französische Presse über den „Rosenkavalier" urteilt. ZM 94, 3 — S.'s Lieder (Bie), BlS 7, 4 — „Elektra" (Kopp), BlS 7, 4 — Ein vergessenes [Gesangs]-Quartett (Köhler), NMZ 47, 24 — Der junge S. (Urban), MfA 237.
Strawinski, Igor. — Leggendo „Les Noces" (Castelnuovo-Tedesco), P 8, 1— „Oedipus-Rex" (Lourie), RM 8, 8.
Streicher, Johann Andreas s. Beethoven.
Streichinstrumente. — Über Tonveredelung (Weber), Dr 1, 4.
Streichquartett. — The amateur string quartet (Brown) MT 68, 1012f. — Über die heutigen S.-Instrumente (Meyer), DMZ 58, 16f.
Strindberg, August. — S. u. die Musik (London), Mk 18, 12.
Strobel, Heinrich s. Besprechungen, Butting, Hindemith, Kaminski, Krenek, Musikfeste'
Strobel, Otto s. Beckmesser.
Strozzi, Laurence s. Masson.
Struck, Gustav s. Beethoven, Besprechungen, Lechner,
Stubbe, Arthur. — (O. H.), To 31, 21.
Stuckenschmidt, H. H. s. Antheil, Krenek, Mechanische Musik, Musik, Saxophon.
Stübe, Richard s. Grünwald.
Stürmer, Bruno s. Mechanische Musik.
Suares, André s. Beethoven, Musik.
Subira, José s. Musikbibliotheken, Oper.
Sucher, Rosa. — (Weißmann), NW 56, 9.
Suhr, Hans s. Laute.
Suite. — S. u. Sonate. Eine stilgeschichtliche Betrachtung (Greß), AMZ 54, 20 — La „suite" dans la musique musulmane (Rouanet), RM 8, 8.

Sullivan, A. S. s. a. Gilbert.
Suter, E. s. Musikfeste.
Suter, Hermann (Berten), DS 18, 17, He 7, 2 — (Herzog), NMZ 47, 20 — (Heuß), ZM 93, 7/8 — (Hügel), Ha 17, 10 — (Stege), DTZ 24, 433.
Suter-Wehrli, Karl s. Gesang.
Swan, Alfred J. s. Medtner, Musik.
Sweeting, E. T. s. Musik.
Swoboda, Josef. — (Grünwald), MdS 9, 6 (s. a. Grünwald).
Symmetrie, Die, in der Musik (Mies), A 7, 1.
Symphonie s. Sinfonie.
Systermans, Georges, s. Musik.
Szenkar, Eugen. — (Rosenzweig), MdA 8, 7.
Szymanowski, Karol. — (Glinski), A 7, 5/6 — „König Roger" in Warschau (Glinski), MdA 8, 7.

T

Takt. — (s. a. Kirchenmusik) — Über Takt u. Taktstriche (Bohl), DS 18, 24.
Tansmann, Alexander (Petit), MdA 9, 3 — s. a. Musik.
Tanz. — (s. a. Casanova, Mozart, Pierrot) — Dance music of to day (Hylton), MT 67, 1003 — Graziöse Tänze aus alter Zeit (Kool), MfA 240 — Einiges über die Tanzmusik unserer Zeit (Müller), MiL 2, 10 — Deux danses anciennes (Pirro), RMus 8, 9 — Aus der Vorzeit der Wiener klassischen Tanzmusik (Prastorfer), MH 6, 5 — Tanz u. Operngeste (Rosenzweig), MdA 9, 1/2 — Vom Menuett zum Jazz (Schliepe), DMM 49, 24 — Our folk-dances (Strangways), ML 4, 4.
Tarrega, Francisco. — Die Lehrmethode Tarregas (Buek), Gf 27, 7/8.
Taubert, Karl Wilhelm. — Ein Vergessener (Kuznitzki), AMZ 54, 14.
Taux, Alois. — (Schenk), in: 80 Jahre Salzburger Liedertafel, Salzburg 1927.
Telemann, G. Ph. — s. a. Händel.
Tempel, H. s. Gitarre.
Tenschert, Roland s. Mahler, Pamer, Salzburg.
Ter Hall, Jacob (Sagers), Mc 7, 3.
Ternant, Andrew de s. Oper, Rheinberger, Weber.
Tessier, André s. Besprechungen, Couperin, Destouches, Le Bègue, Le Roux, Mondonville.
Teßmer, Hans s. Kienzl.
Tetzel, Eugen s. Beethoven, Klavier, Musikunterricht.
Teuchert, Emil. — DMZ 58, 9.
Teufel. — The devil in music (Berger), MMR 57, 678.
Teufer, Johannes, s. Akustik.
Text. — (s. a. Chorgesang, Oper) — Zur Textfrage im gemischten u. Männerchorwerk (Friedland), DS 19, 18.
Thalheimer, Else s. Köln.
Theater. — (s. a. Konzert) — Theaterausstellung in Magdeburg (Hernried), Or 4, 11 u. AMZ 54, 22 — Aus d. Theatermuseum des Scalatheaters in Mailand (Neißer), NMZ 48, 5.

Theorbe. — Die neue D-moll-Theorbe (Bischoff) Gf 28, 5/6.
Thibault, G. s. Dufay, Lied, Philippe le Bon.
Thomas, Ambroise. — Une lettre à Ingres (Prod'homme), RMus 7, 6 — „Mignon" (Urban), MfA 239.
Thomas, Juan M. s. Falla.
Thomas, Kurt. — Die „Marcus-Passion" (Richard), ChL 8, 5. — Eine moderne Motettenpassion von Th. (Weismann), ZM 94, 4.
Thomasschule s. Leipzig.
Thuille, Ludwig. — T.'s Werke für Männerchor (Richard), ChL 8, 5 u. Ha 15, 1/2.
Tier. — Vom Musiksinn der Tiere (Hennig), Mk 18, 12.
Tiersot, Julien s. Beethoven, Besprechungen, Couperin, Musikbibliotheken, Petrucci, Saint-Saëns.
Tießen, Heinz. — AMZ 54, 23/24.
Tietjen, Heinz (Schwers), AMZ 53, 39 — s. a. Oper.
Tischer, Gerhard s. Juristisches, Musikfeste.
Toch, Ernst s. Mechanische Musik, Noten.
Tobler, Ernst s. Hegar, Musikinstitute.
Tobler, Johann, Heinrich. — Zum 150. Geburtstag des Komponisten des Appenzeller Landsgemeindeliedes (Gersbach-Voigt), SMpB 16, 2.
Törsleff, Laurits Christian, der dänische Stimmbildner Stw 2, 3.
Tokkata. — Ein Beitrag zur Geschichte der T. (Schrade), ZfM 8, 11/12.
Tolstoi, L. — T.'s relation to art (Maude), Sb 7, 7.
Tommasini, Vincenzo s. a. Castelnuovo.
Tonalität. — Tonality again (Berger) MMR 57, 674 — Polytonalité (Pantillon), SMpB 16, 9 — La Polytonalité n'est et ne peut être qu'une illusion d'optique, basée sur un artifice d'écriture (Reymond), SMpB 16, 2. 7 — Potenzierte Spannungstonalität (Riemann), NMZ 48, 9 — La polytonalité (Vuataz), SMpB 16, 4 f. — Kritische Betrachtungen über die tonalen Funktionen (Veidt), Merz 4, 5.
Tonart. — Charakteristik ... (s. a. Hören, Schubert) (Miez), ZM 94, 3, (Bohl), DS 18, 19 — The nature of the minor key (Belaief), MMR 57, 674 —
Tonleiter. — The dodecuple scale (Hull), Che 8, 58 — Vom melodischen Gehalt der Durtonleiter (Jöde), MG 3, 7.
Tonmalerei. — Die Mittel der T. (Misch), AML 54, 1.
Tovey, Donlad s. Beethoven.
Torrefranca, Fausto s. Oper.
Torri, L. s. Besprechungen.
Toscanini, Arturo. — (Weißmann), Mk 19, 8.
Tóth, Aladár v. s. Bartok.
Tóth, Arpad von s. Klavier.
Trautmann, Gustav. — (Varges), ZfM 8, 11/12.
Trend, J. B. s. Salinas.
Trenkle, W. s. Dost.
Triosonate, Die (Hoffmann), MG 3, 5.
Trompete. — Zur Geschichte der T. (Martell), Or 4, 9 f. u. As 2.
Tronnier, Rich. s. Berlioz, Bruckner, Gade, Zeitmaß.
Tschaikowsky, P. J. — T.'s Abschied vom Leben (Stein), Mk 19, 3.
Tunder, Franz. — T. u. Buxtehude (Stahl), AfM 8, 1.
Turandot in der Musik (Witt), AMZ 53, 40.
Turin. — La musica al teatro di Torino (Cimbro), RMI 33, 3 — Lettera da Torino (Desderi), P 7, 7. 11. 12. u. 8, 1 ff.
Turnau, Josef s. Oper.
Turner, G. Chittenden s. Musikästhetik.
Turner, W. J. — (Maine), MT 67, 1003.
Tutenberg, Fritz s. Bach, Besprechungen, Musik, Oper, Sinfonie.

U

Ukulele, Das (Voigt), A 7, 1.
Ullrich, Hermann s. Musikfeste, Weber.
Ultraphon, Das — (Lion), DMZ 56, 50.
Unger, Herman. — „Der Zauberhandschuh" in München-Gladbach (Berten), NMZ 48, 13 u. (Kämpf), AMZ 54, 14 — s. a. Bartok, Braunfels, Ethos, Juden, Lied, Musik, Musikfeste, Rundfunk.
Unger, Max s. Beethoven, Falla, Geier, Klavier, Musikfeste, Schubert.
Unterholzner, Ludwig s. Chorgesang, Musik, Musikästhetik, Schmid.
Urban, Erich s. Reger, Rubinstein, Strauß, Thomas.
Ursprung, Otto s. Kirchenmusik.

V

Vallas, Leon s. Mangot.
Varges, Kurt s. Bach, Reger, Trautmann.
Vatielli, M. E. s. Madrigal.
Veidl, Theodor s. Beethoven, Kirchenmusik, Musikunterricht.
Veidt, Herm. s. Tonalität.
Verdi, Giuś. — (s. a. Wagner) — Wie V. seine Opern aufgeführt sehen wollte. Unveröff. Briefe Mw 7, 5 — Autobiogr. Skizze u. Unveröffentl. Briefe BlS 7, 5 — „Macht d. Schicksals" in München (P.), NMZ 48, 6 — „Falstaff" in Berlin (Chop), S 85, 12 — Macht des Schicksals" (Chop), S 85, 18 — Sei lettre inedite (Damerini), P 7, 8/9 — Über V.'s Oper: Die Macht des Schicksals u. ihre verunglückte Bearbeitung durch Franz Werfel (Heuß), ZM 94, 1 — „Die Macht des Schicksals" (Kapp), Bls 7, 9 — „Othello" (Kapp), BlS 7, 5 — Der Troubadour (Kapp), (Weißmann), BlS 7, 10 — Ein unbekannter V.-Brief (Kirschstein), Berliner Börsen-Courier 23. 9. 1926 — V. and „Falstaff" (Klein), MT 67, 1001 — Die V.-Renaissance (Riesenfeld), S 85, 11 — V. u. Wagner (Schliepe), As 10.
Verne, D. Batigan s. Beethoven.
Verseypu, Marie s. Musikästhetik.
Vetterl, Karl s. Rudolf.
Viebig, Ernst s. Mechanische Musik.

Vierteltön. — (s. a. Atonalität) — Die Kompositionsklasse der Vierteltonmusik in Prag (Haba), A 7, 7/8 — Die V.-Frage (Harburger) Münchener Neueste Nachrichten 15. 5. 1927. — Der musikal. Wert der Vierteltonstufen (Hummrich), HfS 21, 9/10 — Vom Wesen der Vierteltonmusik (Schliepe), Schw 9, 10 — Die Antrittsvisite des V. (Sedding), Dr 1, 5.

Vinci, Leonardo s. Metastasio.

Viola. — Muß die Bratsche im Altschlüssel notiert werden? (Howard u. Goslar), DTZ 25, 444.

Violine. — (s. a. Eberhardt). — Neuerungen der V.-Technik (Schliepe), DMus 1, 4/5 — Sur une cadence-caprice pour violon de l'an 1695 (Pincherle), RMus 6, 4 — The first violin virtuosi in England (Pulver), Sb 7,4 — Une requête des joueurs de Bitche (Pirro), RMus 9, 15 — Der Geiger als Solist u. Pädagoge (Woiku), S 85, 5.

Viotti, Giov. Batt. — Les débuts de V. comme directeur de l'Opéra en 1819 (de la Laurencie), RMus 8, 11 — Quelques lettres à Baillot (Pncherle), RMus 8, 11.

Virdung, Sebastian. — (Hayes), MT 68, 1011.

Vivaldi, Antonio. — V. and Stradella (Gentili), MT 68, 1012.

Vogel, Elfriede s. Musikunterricht.

Vogel. — Der Kuckucksruf u. seine musikal. Verwertung (Böhm), NMZ 48, 18 — Some Some observations on bird music (Marsden), ML 8, 3 — The song of the blackbird (Wood), ML 8, 3.

Voigt, Alban s. Ukulele.

Voigt, Max s. Musik, Reger.

Voigt-Schweikert, Margarete s. Kusterer.

Volkmann, Ludwig s. Musikästhetik.

Volksbücherei s. Musikbibliotheken.

Volkslied s. Lied.

Volksmusik. — Echte u. falsche V. (Schletter), Or 4, 2 u. MiL 2, 2.

Volkstein, Pauline. — (Wetzel), Mk 19, 10.

Vollhardt, (Kröhne), Ha 17, 4.

Vollerthun, Georg. — (Moser), T 28, 1.

Volquardsen, A. s. Reinecke.

Vomáčka, B. s. Arman.

Vorpahl, Reinhold. — (Schwarz-Reiflingen), Gi 7, 5/6.

Vriesländer, Otto s. Schenker.

Vuataz, Roger s. Tonalität.

W

Wagner, Ferdinand (s. a. Karlsruhe) — (Matthes), AMZ 53, 34/35.

Wagner, Fr. Jos. — Ein neues Weihnachtsoratorium — von W. (Heinrichs), Mch 2, 8/9.

Wagner, Ludwig s. Wagner, Rich.

Wagner, Peter s. Chorgesang, Kirchenmusik, Noten.

Wagner, Richard. — (s. a. Betz, Brahms, Verdi, Weber) — Über den drohenden Verfall der W.-Tradition (Berrsche), Kw 40, 2 — Ein unveröffentlichter Brief (Bloetz), S 84, 33 — W.-Dämmerung u. Verdi-Renaissance (Brichta), S 84, 33 — Drei unveröffentlichte Briefe (Chop), S 85, 6 — W. u. seine Mitwirkenden (Gensel), Or 1, 11 — Für oder gegen W. (Hebberling), Mw 6, 8 — Eine verschollene Rezension des „Fliegenden Holländers" (Hirschberg), DTZ 24, 435 — Das „Liebesmahl d. Apostel" (Hirschberg), DS 18, 14 — Der neue Frankfurter „Ring" (Holl), A 6, 11/12 — W. in Berlin (Jenkwitz), S 84, 33 — W.'s „Jesus v. Nazareth" (Kniese), NMZ 47, 22 f. — Bayreuth i. unserer Zeit (Melchinger), NMZ 47, 22 — Das Lohengrin-Haus in Großgraupa (Müller), BB 50, 1 — Das Problem der erotischen Moral bei W. (Janowitz), NMZ 48, 1 — Zur Eröffnung des Biographischen W.-Saales im Neuen Schloß zu Bayreuth (Pretzsch), BB 50, 1 — W., Berlioz u. Scribe (Prod'homme), P 7,10, MQ 13,3 — Das Sterbehaus W.'s in Venedig (Richard), Ha 17, 2 — Der Bayreuther Gedanke u. seine Folgeerscheinungen (Schmock), Or 1, 11 — Die Mystik in W.'s Schaffen (Stege), Or 1, 11 — W.'s „Symphonic poems" (Steigmann), ML 8, 1 — W. in seinen Briefen an „das Kind" (Sternfeld), Mk 19, 1 — Die neue W.-Szene (Wagner), Mk 19, 4 — Der Fall Wagner (Wallerstein), MdA 9, 1/2 — W. als Umstürzler (Wehle), Or 1, 12/13 — 50 Jahre Bayreuth. (Joß), A 6, 7 u. (Lebede), HfS 22, 7 u. (Wagner, Siegfr.) Schw 9, 14 u. Übersicht über die Aufsätze der Presse Mk 19, 1.

Wagner, Siegfr. s. Wagner, Rich.

Walker, E. s. Beethoven.

Wallerstein, Lothar s. Oper, Puccini, Wagner.

Walter, Bruno. — (Printz), NMZ 47, 24 — W. als Operndirektor (Erhardt), MdA 8, 7 — W. u. München (Mayer), DTZ 24, 436 — s. a. Beethoven, Orchester.

Walter, Erwin s. Sarti.

Waltershausen, Hermann W. v. s. Musik, Musikkritik, Musikunterricht.

Waltz, Hermann s. Kneip, Krefeld.

Warlock, Peter s. Purcell.

Warschau. — Aus dem Musikleben W.'s (Connor), S 85, 18 — Lettera da Varsavia (Glinski), P 7, 8/9 u. 8, 4.

Warschauer, Frank s. Rundfunk.

Wasielewski, W. von s. Corbach.

Watson, W. s. Mozart.

Watts, Harold E. s. Gesang, Musik.

Weber, Carl Maria von. — (s. a. Hoffmann) — (Goossens), Che 7, 55 — (Hennings), Ha 17, 6 — (Richard), ChL 7, 6 — (Wolf), AfM 8, 1 — W. u. Beethoven DTZ 25, 447 — W. u. die Kirchenmusik (W. K.), GBl 50, 6/7 — W. in Copenhagen (Abrahamsen), Che 7, 55 — Die W.-Feier in Eutin (Broesike-Schoen), NMZ 47, 20 — W. u. sein Freischütz (Brüning) KdJ 2, 12 — „Oberon" in Berlin, 1826 (Dorn), S 84, 31 — W. and Debussy (Godet), Che 7, 55 — W. u. die Kirchenmusik (Graf), EK 1926, 46 — The litreary works of W. ((Green), Che 7, 55 — W.'s Bedeutung für unsere Zeit (Hoffmann), D 1, 4 — Ungedruckte Briefe (Kinsky), ZM 93, 6 ff. — W.

and Beethoven (Klein), MT 68, 1008 — W. als Liederkomponist (Mehler), Schw 9, 12— W. u. die Frauen (Müller), Ha 17, 6 — Kanon u. Fuge in W.'s Jugendmesse (Rosenthal), ZfM 9, 7 — W., der Vorläufer des Bayreuther Meisters (Seeliger), BB 49, 4 — Notes on some episodes in his career (Speyer), MT 67, 1003 — W.'s English „Mermaid" (de Ternant), Che 7, 55 — Eine wiederaufgenommene „Große Messe" (Ullrich), AMZ 54, 22 — Der vernachlässigte W. (Weidemann), ZM 93, 9.

Weber, H. s. Kirchenmusik.

Weber, Ludwig. — AMZ 54, 23/24 — Or 4, 12 — (Hardörfer), Ha 15, 3 — (Herzog), He 7, 11 — s. a. Musik, Streichinstrumente.

Weber, Wolfgang s. Reger.

Webern, Anton s. Furtwängler.

Wehle, Gerhard F. — (Scharnke), DMus 1, 3 — s. a. Baußnern, Konzert, Oper, Wagner.

Weidemann, Alfred s. Beethoven, Mozart, Weber.

Weidt, Carl. — (Jung), Ha 15, 8.

Weigl, Bruno s. Goetz.

Weihnachten. — (s. a. Lied) — Weihnachts-Lieder u. -Spiele (Knab), NMZ 48, 5 — Von Weihnachtsgeist und Weihnachtssang (Lossen-Freytag), MiL 2, 11.

Weill, Kurt. — (s. a. Busoni, Oper.) — Quodlibet für Orchester AMZ 54, 23/24 — Le Protagoniste (Abravanel), RM 7, 9 u. (Matthes), AMZ 54, 25 — „Royal Palace" in Berlin (Chevalley), Mw 7, 4 u. (Gutman), A 7, 3 u. (Mersmann), Mel 6, 3 u. (Schwers), AMZ 54, 10 u. (Stefan), MdA 9, 3 u. (Westermeyer), S 85, 10.

Weimar. — Musikleben in W. während der letzten zwei Menschenalter (Francke), Mw 7, 6 — Aus dem Musikleben W.'s (Reuter), S 84, 32.

Weinberger, Jaromir. — „Švanda dudak" in Prag MdA 9, 5/6.

Weinhöppel, R. s. Gitarre.

Weinmann, Karl s. Beethoven, Kirchenmusik, Palestrina.

Weiskopf, Herbert s. Sphaerophon.

Weismann, Wilhelm s. Händel, Thomas.

Weiß, Anton s. Schubert.

Weiß-Mann, Edith s. Farbe, Musikfeste, Orgel.

Weißenbäck, A. s. Kirchenmusik.

Weißhappel, Friedrich s. Juristisches, Noten.

Weißmann, Adolf s. Beethoven, Grammophon, Konzert, Krenek, Musik, Oper, Pießling, Sucher, Toscanini, Verdi.

Wellek, Albert s. Farbe, Hören, Klavier.

Wellesz, Egon. — „Achilles auf Skyros" u. „Alkestis" in Stuttgart (Roth), ZM 93, 10 — Dramaturgische Bemerkungen zur „Opferung des Gefangenen" (Rosenzweig), Mel 5, 8/9 — s. a. Oper, Schoenberg.

Welter, Friedrich s. Schumann.

Wendl, Karl s. Bruckner.

Wendt, Karl s. Bary.

Wenneis, Fritz s. Harmonium.

Wenzl, Josef Lorenz s. Bruckner.

Wenzl, Josef s. Wien.

Werfel, Franz s. Verdi.

Werkmeister, Heinrich s. Musik.

Werle, Fritz s. Berg, Schönberg.

Wermuth, Albert s. Gesang.

Werner, H. s. Hören.

Werner, Rudolf s. Beethoven.

Werner, Theodor W. s. Musikinstitute.

Westermeyer, Karl s. Bach, Beethoven, Berg, Besprechungen, Chorgesang, Hindemith, Marschner, Musik, Prokofieff, Schmidt, Schumann, Weill.

Westphal, Kurt s. Klassische Musik, Kreutzer, Musik, Negermusik.

Wethlo, Franz s. Hören.

Wetz, Richard. — (s. a. Liszt). — Requiem von W. (Biehle), DTZ 25, 442. — Karfreitagschöre Stw 2, 7 — W. als Sinfoniker (Raabe), RMZ 26, 27/28.

Wetzel, Justus Hermann s. Besprechungen. Lied, Musikkongresse, Schreyer, Volkstein.

Wezel, Karl s. Beethoven.

White, Felix s. Beethoven.

White, Robert. (Flood), MT 67, 1004.

Whittaker, Maurice E. s. Blasinstrumente, Musikinstrumente.

Whittaker, W. G. s. Beethoven.

Wood, Gladys Page s. Vogel.

Widmann, Wilh. s. Liszt.

Wien. — (s. a. Scarlatti) — Altwiener Hausmusik (Danek), Gf 27, 9/10 — Lettera da Vienna (Geiringer), P 8, 1. 4 — Music in Vienna (Holländer), Che 8, 59 — Rückschau über Wiens Musik-Mißernte (Konta), A 6, 9 — Die Dom-Musik zu St. Stefan (Lechthaler) MD 14, 7/8 — Peter der Große besucht die Wiener Oper (Nettl), NMZ 48, 15 — Der Wiener Lehrer-a capella-Chor (Wenzl), NMZ 48, 8 — Krisenstimmung im Wiener Musikleben (v. Wymetal), AMZ 54, 23/24 — Nachklänge des verflossenen Musikjahres (v. Wymetal), AMZ 53, 38 f.

Wieniawski, Adam s. Lauber.

Wiesbaden s. a. Mainz.

Wiesengrund-Adorno, Theodor s. Eisler, Furtwängler, Hindemith, Metronom, Schönberg.

Wieslhuber, J. s. Megerle.

Wild, Erich s. Besprechungen.

Wildhagen, Fritz s. Laute.

Wildt, Franz. — (Zeller), To 31, 25.

Wilhelm, Karl s. Beethoven.

Wilhelmy, H. s. Sondershausen.

Williams, Vaughan. — (Rose), Sb 6, 12.

Williams, Walter s. Bruckner.

Willner, Arthur. — „An den Tod" AMZ 54, 23/24. — s. a. Erdmann.

Wilsing, Fr. Ed. — „De profundis" in Berlin (Mendelssohn), MSfG 31, 10/11.

Wilson, Katharine M. s. Gesang, Rhythmus.

Windsperger, Lothar. — „Missa Symphonica". Uraufführung in Düsseldorf (Friedland), AMZ 54, 18.

Windt, Herbert s. Reger.

Winkelhake, Adolf s. Musikunterricht.

Winter, Peter v. — (Witt), DMZ 56, 42.

Wintzer, Elisabeth s. Beethoven.
Witt, Bertha s. Beethoven, Bruckner, Hanslick, Müsik, Philidor, Turandot, Winter.
Witt, Christian Friedrich. — (Klenk), Zek 5, 1 f.
Witt, Wilh. de s. Kirchenmusik.
Wörschung, Jos. s. Berlioz, Kirchenmusik, Noten.
Wöß, Jos. von. — W.'s Erlösermesse (Rehmann), GBo 43, 5/6.
Wohlfahrt, Frank s. Beethoven.
Woiku, Jon s. Violine.
Wolf, Bodo. — „Das Gastmahl des Trimalchio" in Darmstadt (L. F.), NMZ 48, 19.
Wolf, Grete s. Musikunterricht.
Wolf, Hugo. — (Orr), MT 67, 1004.
Wolf, Johannes s. Besprechungen, Weber.
Wolf-Ferrari, Ermanno. — „Das Liebesband der Marchesa" in Zürich (Roner), NMZ 48, 6 — „Das Himmelskleid" in München (P.), NMZ 48, 16 u. (Krienitz), DTZ 25, 453 u. „Das Himmelskleid" in München (Stahl), AMZ 54, 20.
Wolfurt, Kurt von s. Borodin, Liszt, Mussorgski, Schönberg.
Wood, Henry s. Beethoven.
Woodhouse, George s. Musikfeste.
Wortham, H. E. s. Applaus, Bliß, Byrd.
Wotton, Tom S. s. Orchester.
Wrede, A. s. Lied.
Wüllner, Ludwig. — (Biehle), Mk 19, 5.
Wunsch, Hermann. — „Bianca" in Weimar (Reuter), S 85, 23.
Wymetal, Wilh. v. s. Beethoven, Elizza, Wien.

Z

Zaleskyj, Ossyp s. Musik.
Zander, Ernst s. Mendelssohn-Bartholdy.
Zandonai, Riccardo. — „Romeo u. Julia" in Mainz (Fischer), AMZ 54, 19.
Zanotti-Bianco, Massimo s. Zürich.
Zarlino, Gioseffo. — Bemerkungen z. Z.'s Theorie (Högler), ZfM 9, 9/1[illegible].
Zech, Konrad s. Beethoven.
Zehelein, Alfred s. Bruckner, Kirchenmusik, Liszt, Meßner, Pembaur, Reger, Renner.
Zehme-Satran, Albertine s. Gesang.
Zeitmaß. — (Tronnier), AMZ 54, 11.
Zeller, Bernhard s. Kämpf, Wildt.
Zelter, Karl Friedrich. — Zelter, Löwe, Bellermann (Mauermann), DTZ 24, 435.
Zemlinsky, Alex. s. Schönberg.
Zentner, Wilhelm s. Grétry.
Zezschwitz, H. v. s. Kellermann.
Ziegler, G. s. Körner.
Zillinger, Erwin s. Kirchenmusik.
Zimmermann, Reinhold s. Eitz.
Zini, Zino s. Beethoven.
Zither. — (s. a. Grünwald) — Die Z. als Mittel der Musik-Erziehung, MdS 9, 1 f. — Die Z. u. ihr Musizieren (Dauffenbach), NMZ 48, 18 — Der wohlklingende Zitherton (Lichtenberger), MdS 9, 1 — Zithermusik als Mittel der Kunsterziehung (Rabenöder), MdS 9, 4.
Zöllner, Hans s. Musik.
Zoumer, J. s. Musikunterricht.
Zschorlich, Paul s. Musik, Musikkritik, Pfitzner.
Zuccalmaglio, Vincenz von. (Höller), Co 8, 1.
Zürcher, Ida s. Ramin.
Zürich. — (s. a. Musikinstitute). — Aus dem Züricher Musikleben (Laszlo), S 85, 9 — Lettera da Zurigo (Pannain), P 7, 7 — (Zanotti-Bianco), P 8, 1.
Zureich, Franz. — (H. H.), SSZ 21, 7.
Zuschneid, Karl. — (Färber), DTZ 24, 435.
Zuth, Josef s. Beethoven, Mandoline, Regondi, Schubert.

